

陕北民歌艺术初探

王 克 文 著

中国民间文艺出版社

陕北民歌艺术初探

王克文

中国民间文艺出版社

一九八六年·北京

特邀编辑　吴　超

封面设计　王向明

陕北民歌艺术初探

中国民间文艺出版社出版

（北京西单太仆寺街 39 号）

新华书店北京发行所发行　　天水新华印刷厂印刷

开本 787×1092　1/32　印张 8　字数 18 万字

1986 年 5 月第一版　　1986 年 5 月第一次印刷

印数 1—5,000 册

书号 10229·0320　　定价 1.30 元

目　　次

发自陕北人民心底的呼声（代序）……………………………延 泽 民

第一章　千年的老根黄土里埋

——陕北民歌的人民性……………………………………（ 1 ）

第二章　山里的女子美的怪

——以特殊见一般…………………………………………（11）

第三章　千里的雷声万里的闪

——陕北革命历史民歌……………………………………（46）

第四章　说起个他，就有个他

——鲜明的形象性…………………………………………（87）

第五章　那春风摆动杨柳梢

——强烈的抒情性………………………………………（125）

第六章　巧手手剪下些好窗花

——几种突出的表现手法………………………………（154）

第七章　青线线蓝线线蓝格英英的彩

——艺术风格概论………………………………………（198）

附 录　陕北民歌与陕北

——陕北民歌简介………………………………………（231）

后 记…………………………………………………………………（247）

发自陕北人民心底的呼声

（代 序）

延 泽 民

我看到王克文同志的《陕业民歌艺术初探》时，正住在医院里。书中引用的那些民歌和介述，深深地吸引了我，其中有不少歌子，我在童年时期就很喜欢，也会唱。躺在病床上，边读边想，唤起了我的翩翩遐想，把我从离家乡的遥远的地方拉回到那民歌的海洋、民歌的世界，使我想念起故乡来了。

“女人们忧愁哭鼻子，男人们忧愁唱曲子。”在陕北，不论表现喜、怒、哀、乐哪一种情感，都是有歌有曲的。夏天，在绿格英英的山峁上或重山峻岭之巅，到处都可以听到顺风飘来的悠扬歌声；冬天，在白格生生的雪原中，无论在曲曲弯弯的山道里或在一马平川的大路上，赶牲灵的人们一路走一路歌，把人们从那寒冷、荒漠的天地中呼唤到令人心旷神怡的童话般的境界。在村庄里，有坐在墙畔编草帽、纳鞋底的婆姨们的低婉吟唱，也有后生们的“拦羊嗓子回牛声”的高歌回荡。民歌，在这地瘠民贫、

交通不便的偏僻山沟沟里，在几千年的历史长河中，是劳动人民抒发感情的最好手段。“饥者歌其食，劳者歌其事”，它是发自人民心底的呼声，可谓人民生活的第二种语言了。

陕北民歌内容丰富，语言质朴，曲调优美感人。它不仅在国内有广泛的影响，有的还流传到国外，受到国际友人的欢迎。

人人都说陕北民歌好，但陕北民歌到底有多少，长期以来并没有人知道。四十年代，延安的文艺工作者曾经搜集过，全国解放后，陕西省研究民歌的同志又普查过一次。一九八一年起，延安和榆林两个地区又作了一次大普查。据现在掌握的材料，以曲谱计，竟达八千余首。目前，延安地区群众艺术馆正在对它分类编印中。这是民间文学战线的一个可喜的讯息，也是一个重大的收获。现在，王克文同志写的这本书，填补了对陕北民歌研究中的一个空白，又是一个新的、可喜的收获。

文学艺术是社会经济基础和政治制度在作家、艺术家头脑中反映的产物，民歌尤其是这样，是人民的心声，时代的记录。

陕北民歌，大部分是情歌，而它的内容所涉及的却是整个社会。其主流是对阶级压迫、封建礼教的藐视、控诉与反抗，对婚姻自由与美好生活的追求和向往。

历史的车轮滚滚向前，民歌也在不断发展，不断创新。拿举世闻名的《东方红》来说，它最早的内容不过是一首情歌，到了抗日战争初期，虽然填了新词，也仍然反映的是爱情。如：

骑白马，挎洋枪，
三哥哥吃了八路军的粮，
有心回家看姑娘，
呼儿嗨呀，
打日本顾不上。

在这个曲调的基础上，经过陕北民间歌手李有源的创新，才把这首歌推向高峰。还有的歌曲，虽然它反映的主要是爱情，但随着时代的变迁发展，其爱情的内涵、所包括的内容以至歌子的情调，都与过去的大不相同了。例如《大红果子》这首曲子，在抗日战争以前，是一个思想不健康的调情小调，其中一段歌词是：

二妹子红鞋上扎一朵兰花花，
三哥哥我上前要挖抓，
她又推来手又打，
呀儿哟，
恐怕养下私娃娃。

到了抗日战争时期，内容可就大变了：

叫一声同志你不要急，
不怕咱八路军没婆姨。
只要革命成了功，
呀儿哟，
一人恋爱一个女学生。

你这么一说我明白了，
人家就嫌咱没功劳。
咱们明天就上战场，
呀儿哟，
拿起洋枪打东洋！

短短两段对话，同样说的是爱情，但从“失恋”的原因到如何振作精神，争一口气去立功劳，描写得很生动，很形象，听来如闻其声，如见其人——一个由抓耳挠腮，心急火燎，到昂然奋起，奔赴民族解放战场的鲜明形象呈现在面前。

我国幅员广大，历史悠久，民间文学的宝藏极为丰富，我们既需要大力普查、搜集，又需要加强科学的研究，没有研究，就没有提高，当然也就谈不到借鉴、推陈出新了。《初探》的作者在每一章节中，都列举了他直接搜集的第一手原始材料，从内容到形式，以及作品的艺术风格和表现手法，都作了细致的分析，并且提出了自己的见解，这是很可贵的。也许有同志提出不同的看法，那也是正常的。对于学术问题，党的方针是“百家争鸣”，通过争鸣和讨论，才能促进学术研究的发展。陕北民歌是很有特点、很值得研究的。我以一个对陕北民歌的热烈爱好者的心情，希望有更多的同志参与搜集和研究工作，并取得新的成果。

第一章　千年的老根黄土里埋

——陕北民歌的人民性

一

那是一部用老镢镌刻在西北黄土高原上的传世巨著。它所达到的思想艺术境地，是人们所难以想象的。它绝不是一只漂荡在文艺“公海”上的小船，它开拓了自己的运河，并象一艘异乎寻常的风帆昂然驶过，以它那难以名状的奥妙留给人们一种特殊的美感享受。它曾经是，今后也应当是中华民族的一块足以引为自豪的艺术瑰宝。

它，便是陕北民歌。

陕北民歌是陕北劳动人民的精神、思想、感情的结晶，是陕北人民最亲近的“情人”、伴侣。二十世纪四十年代始，民间文艺首先受到中国共产党人的关注，延安的文艺工作者在马列主义、毛泽东文艺思想指引下走向民间，对陕北民歌进行了挖掘、整理。陕北民歌那独特的光彩吸引了众多文艺家的目光，受到了广泛的赞誉，甚至影响了一大批作家、诗人、艺术家的创作思想和艺术风格，一批吸取了陕北民歌营养而创作出的各种形式的作品相继涌现，为中国的文艺向民族化道路的发展奠定了基础，开创了局面。解放后，这批具有“中国作风和中国气派”的作家、

诗人、艺术家走向了全国各地，又直接影响了中国的一代文风。

问：陕北民歌历沧桑而不衰，并有了新的发展，这说明了什么？

答：说明陕北民歌具有旺盛的生命力。

问：这个生命力来自何处？

答：首先来自于它那强烈的人民性。

陕北民歌的天才的作家们，大都属于劳动人民，“他们本来就具有劳动人民可贵的思想感情。”[①]如同母亲与她腹中的婴儿一样，劳动人民将他们的思想感情源源不断地输入民歌之中，赋予了民歌充足的养份，使之健康地成长起来。他们与它结成了一种深厚的母子般的情谊。在那坚硬的巨石旁，石匠们用歌声来装饰那单调的石锤声；在那光秃秃的山峁上，农人们用歌声来驱逐寂寞；高兴劲来了，赶牲灵[②]的人儿会倒背着双手，不慌不忙地将那悠扬的歌声洒满崎岖的羊肠小道；苦愁上来了，纳着鞋底的小媳妇会用凄婉的、低声的吟唱倾吐心中的哀怨……。生活，将民歌和劳动人民紧紧地捆在了一起——忧愁时，他们以歌解忧：“女人们忧愁哭鼻子，男人们忧愁唱曲子”；烦闷时，他们以歌去烦：“唱上个酸曲[③]解心焦”，“心里麻烦由不得唱”；高兴时，他们以歌言欢：“一个酸曲唱出来，肚子里的高兴翻出来”……

除抒发感情外，他们还用民歌形式来干许多事情：货郎用歌

---

① 何其芳：《论民歌》。

② 牲灵，陕北对牲口的爱称。

③ 酸曲，陕北对民歌的俗称。

来叫卖，百姓们用歌来祈雨，逢年过节用歌来祝贺、娱乐，男婚女嫁用歌来举行仪式，喝酒时用歌来猜拳，甚至用歌来搞社交：“叫我唱我就唱，咱二人本是那好搭当”；用来讲述历史故事，传授历史知识：“十三月里一年多，姜太公钓鱼呀渭水河……”；用来记叙一些重大历史事件：“民国三十六年整，国民党下了一道通缉令……”；年轻人用歌谈恋爱：“前沟里下雨后沟里晴，咱二人交朋友能不能？”用歌来记叙发生在他们身边的新鲜人物、新鲜事情：“葭县有个乌龙镇，乌龙镇上阎德冰。阎德冰今年……。”丑闻千里，以歌传之；奇人怪事，以歌颂之。甚至上坟哭灵都是以歌代哭。民歌与陕北劳动人民几乎达到了血肉相关的地步。

“千年的老根黄土里埋”，“黄河畔上灵芝草”，陕北民歌就是深扎于劳动人民之中的千年老根，就是劳动人民心中的一棵灵芝草。有什么心里话，他们总是说给它听；有什么愿望，总是讲给它听。陕北民歌成了记录陕北劳动人民真实思想、感情、愿望和理想的总谱，是陕北劳动人民的生活的最直接的反映。

二

人民性反映在文艺中，是作品的政治倾向性。不应该仅仅停留在抽象的概念上，或仅仅体现在文艺思想方面，要落实在作品里，体现在创作的每一个环节之中。

陕北民歌的人民性，首先体现在它所选取的题材上。它总是以劳动人民那平凡而又丰富的斗争生活作为描写的主要对象，总是在劳动人民身上打转转。切莫以为这么一来会使它的题材过分狭窄和单一，生活的丰富性赋予了民歌题材的丰富性，那完全是一

个取之不尽、用之不竭的源泉。在我们所见到的八千首陕北民歌资料中，直接地反映劳动人民生活的作品占十分之九。其中，有雇工、小手工业者、普通农民的生活，也有二流子、流浪汉的生活；涉猎到劳动、爱情、家庭生活、文化娱乐、社会交往等各个方面，深入到各种生活最细微的环节之中。所描写的具体事件也是各式各样的：抗灾、抗暴、争斗、谋杀、恋爱、通奸、抢劫、乞讨、叫卖、逗趣、告状、拜年、喜宴、发丧、哭灵等等，五花八门，无所不有。甚至连妇女卫生常识、孕期知识、人情礼仪、气象观察以及平淡的生活琐事也不例外。

陕北民歌将目光聚于劳动人民之一身，多方反映，生动深刻，无疑是它的人民性的一个重要体现。

三

陕北民歌的人民性，集中体现在它所包孕的思想感情方面。

民歌，出自劳动人民的心灵，在长期的流传发展过程中，又经万人之口，通万人之心，每个人都将自己的精神甘露呈献给了它，因而，它成了劳动人民的思想、感情、愿望和理想的海洋。

阶级压迫和阶级反抗，是封建社会、半封建社会生活的重要内容。陕北民歌从各个方面反映了劳动人民悲惨的生活，集中表达了劳动人民对统治阶级的愤怒与反抗情绪。这倒不是因为这些作者们掌握了阶级斗争的理论。那个时候，马列主义学说刚刚问世或还没有问世，农民们关心这个问题，实在是因为它关系到他们的政治地位和社会地位，关系到他们每个人的衣食住行。有名的《揽工调》就是这类作品的代表作，它将阶级的压迫和剥削明明白白地揭示出来了，发出了“揽工人儿难！哎哟揽工人儿难！”的

愤怒呼喊，感情的洪流如火山爆发，喷涌而出。这是劳动人民心灵的共同呼喊。这类作品在陕北民歌中占有一定数量，如《十二月熬活》、《十揽工》、《十二月忙》等等。

反映劳动人民悲惨生活和命运的作品俯拾皆是，举不胜举。如:《卖娃娃》、《民国十七年》、《脚夫调》等。这些作品读来凄惨、悲痛，人们眼前仿佛看到了一个个流着眼泪苦诉身世的陕北农民的形象，听到了歌中一声声的悲叹:“那下不完的雨哟刮不完的风，我送我的哥哥哟上路程；那过不完的河哟上不完的山，舍不得我那哥哥哟揽工汉。”真是一字一掬泪啊！在那万恶的旧社会，劳动人民谁都有一腔难诉的苦！

陕北民歌还用不少的篇幅控诉了封建礼教、买卖婚姻的罪恶，吟唱了劳动妇女心灵的苦痛与辛酸。她们在封建政权、族权、神权的统治下，还要受到夫权的支配；她们强烈希望解脱套在她们身上的枷锁，象一个真正的“人”那样生活下去。听！一首信天游写的女主人公对她丈夫的诅咒:

对面价沟里拔黄蒿，
我男人倒叫个狼吃了！

先吃上身子后吃上脑①，
倒把个老奶奶②害除了。

黑地里③吃了半夜里埋，
头明里①做下一双坐轿鞋！

---

① 脑，读 náo，陕北对脑袋的称呼。
② 老奶奶，奶读 nie。
③ 黑地里，即晚上。

诅咒得可谓“狠毒”，然而强烈的反抗情绪正在其中。

陕北民歌的人民性，长期以来受到众多的文艺理论家的重视。但是，也有一些人不这么看，他们的目光往往只盯在那些为数不多的革命历史民歌和阶级斗争反映得比较尖锐、强烈的作品上，以致几乎“忘掉”了其他类型的作品。在他们看来，似乎只有那些直接揭示、反映阶级矛盾和阶级斗争的作品才具有人民性，才有价值，这无疑是一种偏见。比如那些反映男女爱情生活的作品，这类作品在陕北民歌中占了大部。爱情，是社会生活中的一个重要内容，是一个非常美妙的天地。陕北民歌的爱情歌子揭示了民主思想与封建观念的冲突，表达了青年男女对爱情、婚姻解放的愿望，这且不谈。仅从这类歌总体看，他无不渗透着劳动人民朴素、真挚、刚强的思想感情和美德。比如：他们对爱情的追求并不仅仅限于“白格生生的脸脸毛忽闪闪的眼”，“苗格条条的身子长帽盖[②]”，“光堂堂的眉眼墩格实实的身”这些外在美上，（从美学角度讲，外在美也就是形式美，同样具有美学价值，属于人的“共同美感”范畴。）而更注重于一个人的心灵美。如：“不爱你的银来不爱你的金，单爱你的那好劳动”，“虽然你人穷心眼正，我爱你的那好人性”，“弯弯的镰刀割韭菜，慢慢品你的心好坏”等等。有一首《送饭》，主人公的思想感情是十分可贵的：

晚上不睡你迟迟起，
起来还要喝那开水。

哥哥没明里去锄地，

① 头明里，即赶天亮的时候。
② 长帽盖，陕北对女人长辫子的俗称。

可怜那哥哥是受苦的。

第一段写的是自己的丈夫——掌柜的，第二段写的是自己的心爱之人——揽工汉。两段四行，对比强烈，抒情女主人公的爱憎何等分明，爱情又何等淳朴高尚！这无疑是对“嫁鸡随鸡，嫁狗随狗”的封建礼教的无畏叛逆。

许多歌反映了劳动人民对爱情的忠贞不二。如：“叫一声哥哥你不要抖，咱二人豁出去两颗头”，“三打两打尽你打，至死不说过光景的话”，“只要你心里有妹妹，铡刀断头也不后悔”等等，多么真挚、情深。劳动人民淳朴的思想感情在一些歌里披露得更为充分：“人人都说咱两个有，直到如今没揣过手”，“你在那墕畔[①]我在沟，贪不上拉话招一招手”，“你在那堖畔[②]我在院，贪不上亲口笑一面”……

莫要以为爱情歌子只是男男女女的卿卿我我，莫要以为爱情是微不足道的人之常情，这个“人之常情”表现在各个阶级、各类人物身上，就完全成了不同的样子：土豪恶霸的下流之“情”——“你要走就跟舅舅走，不跟舅舅走死在舅舅手”（《舅舅挎外甥》）；反动军阀的残暴之“情”——“路上过来个当兵的，把奴家压在当地里”（《摘豆角》）；识字人的缠绵之“情”——“李德才好人情，他一走就再没来”（《搭伙计》）……在这各式各样的“感情”之中，劳动人民的感情一片朴素、真挚，最为高尚，大有“鹤立鸡群”之势。

反映生产劳动、描绘大自然风光的作品在陕北民歌中占有一定数量。从表面看，“劳动号子”老是不住气地“啊哟！啊哟！”

---

① 墕畔，陕北将窑洞前的院边称为墕畔。

② 堖畔，对土窑洞顶背上的俗称。

确实有些单调；“山峁上站一钵[1]杜梨树”，“山丹丹花儿背坬坬上开”，固然也不是名胜美景，但它们的“内容”不在其内，而在其外：那些反映生产劳动的歌子总让人产生一种精神上的振奋和力量，总让人强烈地感受到陕北人民那勤劳勇敢的美德，和与大自然奋斗的那种坚韧不拔的意志。在这些劳动号子和民歌所展现的自然风光中，充满着劳动人民对生活、对劳动、对大自然的爱和对美的追求。

陕北劳动人民对生活的理想、愿望和追求，在陕北民歌中得到了充分的表达。在政治方面，他们希望“咱也活的象个人，一辈子再也不揽工”，“再也不吃那下眼饭”；在生活方面，他们希望“铺上蓆子加棉毡”，“一年四季有衣衫”，“猪脑肉[2]，捣大蒜”，“顿顿有口豆钱钱饭[3]”；爱情方面，他们希望“慢慢寻上个可心汉”，“年轻的婆姨跟前站”。希望着一个人人以真心相处，“世人再莫贪银钱”的真朴世界……这些希望无不闪耀着民主思想的光辉。民歌尊重劳动人民，真实地反映了劳动人民的理想愿望，就是它人民性的体现。如果脱离劳动人民的思想真实，脱离他们的切身利益和生活实际，胡编乱造，把他们思想以外的东西强加于他们，是怎么也谈不上人民性的。

四

陕北民歌的人民性不仅仅体现在以上诸方面，同时也体现在

① 一钵，即一棵。
② 猪脑肉，陕北称“头”为“脑”náo。猪脑肉，即猪头肉。
③ 豆钱钱饭，用豆子压扁和小米熬的粥。

它的艺术形式方面。

艺术形式并不是一块无足轻重的、可以任人随意揉搓的面团，它对内容有着不可忽视的独立性和制约性。

陕北劳动人民对艺术有着自己的审美趣味和审美要求,他们对民歌喜欢的不得了，不但因为民歌直接反映了他们的生活，抒发了他们的感情，很大程度上也在于民歌是一种“新鲜活泼的”，为他们“所喜闻乐见”的艺术形式。这个形式是他们根据自己的“胃口”创造的，也恰好适合于他们的“胃口”。他们不喜欢那些跳来跳去，变幻莫测的作品，叙事性民歌总是有头有尾，故事发展脉络清晰；他们不喜欢听那些抽象的“空头报告”，民歌总是以鲜明的形象性见长，干净利落，富于韵味；他们不喜欢咬文嚼字,民歌便采用了普通百姓一听就懂的语言……这就是陕北民歌的人民性在美学形式方面的突出体现。

我们强调内容和形式的统一，一方面在于用最贴切、最有效的艺术形式将其内容充分地展现出来，另一方面，也在于能为劳动人民所普遍接受。文艺的上乘之作必然是那些内容与形式结合得比较完美的作品,但结合得完美的作品就未必能受到劳动人民的欢迎，其原因往往在于其艺术形式不适应劳动人民的欣赏习惯。因此，通过民间文艺来研究劳动人民的欣赏习惯、审美趣味，研究他们的美感心理，以适应他们的美感要求，也是一门重要的学问。

五

以上从陕北民歌的选材、内容和艺术形式三个方面，对其所具有的人民性作了概括介述，读者还可从后面几章关于陕北民歌

的内容和艺术的具体研究中，得到更加深入、更加“立体化”的感受。

当然，也无须讳言，陕北民歌中也含有一些封建观念的成分和一些低级庸俗的东西，这大概就是人们常说的那个“糟粕”吧。如若用今天的眼光来认识，来要求，那就相去更远了。我以为，对这些不健康的东西，应该有一个清醒的认识，应当用马克思主义的历史唯物主义的观点去分析它，研究它，而不应当用今人的观念去苛求它，责难它，甚至否定它。陕北民歌中那些不健康的思想感情，是一定的历史、一定的社会所造成的，它产生在那个时代的陕北农民身上，如同那些进步的、光明的东西产生在他们身上一样的自然，一样的合理。而陕北民歌对此作了全面的、真实的反映，这正是它的人民性的一个具体体现。

这里也牵涉到对民歌的估价和继承问题。任何时代的民歌，都反映了那个时代劳动人民的先进思想，但它也难免受着那个时代的历史局限。因此，对民歌的估价和继承是两个方面的问题，不可混为一谈。我们要继承的，必须是得到肯定的，但得到肯定的，不一定都是要继承的。正如古代作战用的盾，从与矛的对立出发，我们肯定它在古战场的作用，但从现代的角度出发，它无论如何也是挡不住枪炮子弹的。我们肯定它在古战场的作用，并非意味着我们要将它用在现代化战争中。这就是历史唯物主义的观点。

第二章　山里的女子美的怪

——以特殊见一般

一

凡称得上“艺术”二字的作品，它对于社会生活的反映，总是遵循着一条规律，那就是以特殊见一般——典型化的规律。这是文艺反映方面的一个基本规律。

由于极左路线对文艺的长期干扰破坏，以特殊见一般这个典型化的规律被搞乱了，甚至无形中被否定了，所产生的作品在艺术反映上几乎是千篇一律的。与那些作品相比，陕北民歌无论从选材上，表现角度上，表现手法上，语言上，特别是它的艺术风格上都显得那么与众不同，那么别致，那么特别。它脱“俗”了，不但在中国的民歌之林中独具特色，更脱了公式化、概念化之“俗”。它以一个特殊的形象出现在人们面前，总是给人以新的认识，新的感觉，新的启迪。

究其根源，也很简单：陕北民歌是在生活的自然状态下产生的，它的创作方法、手法、语言、情调、色彩等诸方面，完全以陕北劳动人民的审美观念为准则，没有受任何条条框框的限制和影响。因此，与其他作品相比，它独有神姿，独具个性。

从艺术反映的角度来说，一部作品的价值并不在于它与其他

作品的相同之处，而恰恰在于不同之处；艺术反映上过多的雷同，正是一个作品走向死亡的征兆，而它的独到特点，才是它旺盛生命力的象征。

陕北民歌能够历久不衰，独树一帜，不仅在于它强烈的人民性，也在于它艺术反映上的特殊性。

现在所流行的陕北民歌，大部分产生于十九世纪末至二十世纪四十年代这六、七十年内。这一时期，正是中国社会激烈变革的时期，是各种社会矛盾斗争日趋强化的时期，也是陕北民歌最兴盛的时期。它全面地反映了社会的变革，反映了社会矛盾冲突与阶级斗争。其中有一些作品，对这些矛盾斗争的反映采取了直接的、正面的方式。如在《种洋烟》和一些信天游里，就反映了陕北人民对外来侵略的抵制："洋烟本是外国草，谁吃洋烟谁倒灶[①]"，"骑马不骑三条腿，交朋友不交洋烟鬼"，"一脚踏烂你那洋烟灯，叫你那个洋烟抽不成！"等等。一批"长工歌"，更是直接揭示阶级矛盾，反映陕北人民对封建统治阶级压迫、剥削的反抗的典范。特别是革命历史民歌，对中国共产党领导下的革命斗争作了全面的反映，是一批珍贵的革命历史资料。

但是，在迄今见到的七、八千首陕北民歌中，这类作品毕竟还只是少数。那么，其他作品描写的是什么呢？——生活中那些极为平凡的琐事：小媳妇想娘家，大姑娘盼出嫁，女娃娃算卦，吹鼓手迎亲，出门人思念家乡，年轻人谈情说爱，夫妻间吵嘴逗趣等等，外加猫猫狗狗，花花草草，山山水水；所描写的人物虽然数以千计，但一个个都是普普通通，与生活中实实在在的人物相差

---

① 倒灶，陕北方言，即倒霉。

无几：灰头灰脑的长工，受尽欺凌的女人，善良胆小的庄稼汉，四肢发达而“目光短浅”的青年，还有花言巧语的货郎，害了相思病的姑娘，昏头昏脑的赌棍、二流子、流浪汉，“痴心女子”、“负心汉”。还有一些反派人物：神气十足的兵痞，富富泰泰的地主，吹胡子瞪眼的土豪等。这些人中，似乎没有一个出类拔萃者，全象一群在自己那个小圈子里兜来兜去、忙忙碌碌的蚂蚁，很少有什么惊天动地的壮举。

从歌子的表面看，似乎也没有抓住什么“重大题材”，描写的多是生活中一些无关紧要的东西。比如《大女子养娃娃》这首歌：“白格生生蔓菁脆格铮铮地咬，大女子养娃娃天生下……”，描写了一个大姑娘因为偷情，生下了孩子，爹娘气恨女儿，女儿却仍旧疼爱孩子的事。作品的最后一段：

叫一声妈妈你不要气，
稆生[①]娃娃是好的。

充满了人性般的母爱，很难从中找出什么思想性来。

另如一段信天游：

要穿蓝，一身蓝，
好象个吕布戏貂蝉。

要穿灰，一身灰，
好象个鹁鸽满天飞。

要穿黑，一身黑，

① 稆生，陕北一般称为“柳生”。柳树不用专门栽种，根边便会自己萌发出新枝来。这个词泛指没有父亲的孩子，私生子。

……

说的全是衣着打扮，并不包孕什么思想主题。有一首《十不足》，倒还沾上了“思想”的边：“一见兄台笑嘻嘻，听我再唱十不足”，唱了什么呢？——

身上寒冷肚里饥，
方才得食又贪衣。

细缎袍褂都穿起，
思想起家中无巧妻。

大妻小妻都娶起，
思想起出门无马骑。

……

不是此人死故了，
上到天边还嫌低。

好了，不用再举例了，只要你有心，拿起一本陕北民歌任意一翻便是一例。由此，我们可以对陕北的传统民歌有一个大概的了解了：它所选择的题材不能不算微小，所描写的人物不能不算平凡，所展现的生活面不能不算狭窄，与那些概念化、公式化的作品相比，又不能不算奇特。这样的反映，可能会受到一些人的嘲笑和鄙夷。这些年来，对陕北民歌的评论文章也有过几篇，但开口便是那几首长工歌，闭口便是那几首《当红军的哥哥回来了》、《山丹丹开花红艳艳》，似乎只有这几首才算有价值，而对其他大量的歌子提及不多或根本不提。这种现象决不是偶然

的，它与反映在文艺上的极左路线的侵蚀有着直接的关系。

社会生活是一个极为复杂的、丰富的整体，阶级矛盾和阶级斗争固然是社会生活的主要内容，但却不是社会生活的全部。阶级的矛盾冲突、斗争包括多种表现形式，而并非直接交锋一种。在具体生活中，它更多的还是通过非直接的形式表现出来的。

陕北传统民歌用大量的篇幅展现了一些平凡琐碎的生活，刻画了大量平凡的人物，这绝不是无聊的文字游戏。恰恰相反，正反映出了他们对社会生活体验的丰富和认识的深刻。可以说，他们的每一首歌，对他们来说都是有意义、有价值的，每首歌里所描写的凡人小事都包含着他们对社会生活的认识、态度、感情和对美的追求，只是包蕴得较深罢了。举个例子吧。如《搭伙计》这首歌。“搭伙计”，是陕北的一句土话，翻译一下，便是“嫁野汉”，文明点叫“找情人”。歌的名子似有些粗俗，歌子也真的叙述了一位怀春的姑娘向一位“久经沙场”的女人请教如何寻找情人的办法。格调似乎较低。客观的说，“搭伙计”这类的事在陕北的过去是十分平常的，歌中那位女主角也是生活中常见的人物。但是，在这平凡的事件之中和那位平凡的人物身上，所揭示出的生活内容是极为丰富、深刻的。通过那女人对自己“学生”讲诉自己如何因包办婚姻卖给人家，十八、九岁时如何被丈夫抛弃守了寡，自己如何因生计所迫连续搭了五个伙计又一次次被抛弃，以致后半辈子清冷孤寂、无依无靠的身世，不露声色地、生动地控诉了封建礼教观念对妇女们所犯下的罪恶，揭示了封建社会广大劳动妇女的悲惨命运。

仍以前面列举的几首歌子为例：大女子没结婚便养娃娃固然是一种特殊的、偶然的现象，但这首歌以此作为描写对象，写了姑娘对那稆生娃娃的疼爱，还说“稆生娃娃是好的”、“天生

下”，这是对戒备森严的封建礼教、传统观念多么有力的挑战和嘲弄！不正是广大劳动妇女希望挣脱封建礼教的枷锁，追求婚姻爱情自由愿望的具体展示么？“要穿蓝，一身蓝”一首，从衣着打扮的角度集中表现了劳动人民思想感情的淳朴和对美的一种追求，不也很有价值么？至于那首《十不足》，作品内容本身就是对封建统治阶级的贪得无厌做了形象生动的揭示，从而展现了整个封建社会的一种世态观念，并对此作了嘲笑和否定，（当然，这种否定由于历史的局限而并不透彻、深刻。）它的矛头，直接刺向了封建阶级的丑恶意识。

我认为，陕北民歌对现实生活的描写，无论是它的题材、角度的选择，还是事件和情节的安排，都奇极了，妙极了，好极了。奇就奇在它与众不同，妙就妙在它既是平凡的，又是奇特的，好就好在这些奇特里面，总是包孕着社会生活的内涵。从平凡的现实生活出发，从“耳目之内，日用起居”着眼，是唯物主义反映论在文艺创作上的体现，也是现实主义文艺的实质和特征。但自然美并不等于艺术美，艺术对现实生活有着它特殊的反映方式，那就是以特殊见一般，以偶然见必然的方式。现实生活无不包含着丰富的奇特，而这样的奇特又无不揭示着生活的一般。因此，越真实就越显奇特，而越奇特就更见真实。这是生活与艺术的辩证统一关系。文艺创作过程，说实在点，不过是在平凡的生活中发现不平凡，再通过这不平凡揭示出生活丰富的内涵来，这叫“真中求奇，奇中显真”。

歌德有句名言：“诗人的本领正在于他有足够的智慧能以惯见的平凡事物中见出引人入胜的一个侧面。”

真中求奇，奇中显真，是文艺典型化的特殊方式，也是唯一方式，是对作者才能的一个检验。知其真而不知求其奇者，不通

文艺之窍也；知其奇而不知显其真者，不通文艺之道也。

当然，在这个过程中，作者的主观因素起着不小的作用，但有一点必须摆正：作为现实主义的文艺，作者的主观必须服从于社会生活客观现实。陕北民歌的作者们受时代和社会的局限，头脑中必然含有许多不健康的东西，但可贵的是，他们尊重了生活的客观真实，服从了客观真实，反映了客观真实，因而陕北民歌也就具有了认识社会生活的极高价值。

二

陕北民歌与陕北民间故事传说，虽然同属于劳动人民的口头创作，但在创作方法上，两者所走的路子却不尽相同：陕北民间故事传说比较集中地反映了陕北劳动人民对生活的追求、理想和对自然现象的不同“理解”，是陕北劳动人民那丰富的想象力创造出的一个美妙的天地，因而，它的浪漫主义色彩是极浓的。陕北民歌却不同，它基本是劳动人民面对现实生活的即兴之作，是对现实生活真实具体的认识和感受，是现实生活最直接的反映，因而，它具有着现实主义的鲜明特征。

现实主义必须是严格地面对现实生活的，是对现实生活真实具体的概括和反映。但是，因为社会生活是十分广阔、十分复杂的，包括多方面的内容，因而，任何巨大篇幅的文艺作品在这莫大深厚的社会生活面前都会显得微小而简单，它的广度，也只是对生活的某个局部而言；它的深度，也只是对生活的某些本质的某个方面而言。文艺固然应当对生活进行集中概括，应当具有超越题材范围的容量，这也是艺术典型的意义所在。但这个概括和超越绝不是无止境的，它受着文艺形式的制约，《红楼梦》洋洋

百万余言，堪称高度典型化的巨著，却也不过概括了没落的封建贵族阶级的内部生活，在当时农民反抗运动此起彼伏、民主思想迅速萌发的社会潮流面前，它仍然只是一个方面、一个侧面，也可以说，是汇成主流的一个支流。

这里，牵涉到对典型化的理解问题。社会整体，是由若干个个体组成的；社会生活的主流，也是由无数个支流汇集而成的。作为文艺，它反映了社会生活的某个方面，揭示出了某些事物现象的社会内涵，它就是典型的。

基于以上对典型化的理解，我们对陕北民歌所反映的那平凡、微小却又奇特的生活就有了一个客观的分析和认识。民歌，是劳动人民的即兴之作，日常生活中某个微小的环节都可能触发他们的情思，引起他们的联想，形成一首歌。看到一片白雪，便冒出一段“天上下雪地下白，哥哥你走了多会儿来？”；看到春燕成双成对，便会联想到自身，唱出“一对对胡燕衔口口泥，好扔下个村子难扔下个你”来。听到一点新鲜事，发现一个在某些方面与众不同的“怪人”，激起了自己的思想和情绪，便编成了歌儿来唱，《乱刮风》、《迎春揽工》、《张姐夫拜年》、《接小姨》等歌就这么产生了。这是民歌原始胚胎的形成。歌子唱出来了，众人听着怪不错，也触动了自己的感情和联想，便你传我，我传他地传了开去。这个流传过程，是社会对作品的一个检验过程，也是民歌的典型化过程。人们往往根据自己对生活的理解和感受，这个加两句，那个减两句，久而久之，一首歌便从胚胎发育成熟了。它往往集中概括了人民对生活的普遍认识和感受，因而极富于典型性。

这是民歌创作的基本过程，也是它的典型化过程。民歌是集体创作的产物，在流传中逐渐定型，所以，客观因素相对地就强

一些。现在搜集到的八千首民歌，它的胚胎绝不限于八千首，可能很多很多。这些民歌在流传过程中虽然经千万颗心、过千万张口，内容增强了，反映的思想感情更普遍了，但仍是在原题材基础上的增强，它的艺术上的特殊性也相应地增强着。劳动人民对于各种艺术的要求，娱乐性是他们很强调的。他们的艺术欣赏水平很高，哪首歌缺乏“新”意，就会被自然淘汰。而“新”，正是艺术反映上的独特，是艺术的生命。

从生活与艺术反映的关系看，一般决定着个别、特殊的价值。从艺术反映本身看，个别、特殊又决定着一般的价值。法国诗人歌德在他的《关于艺术的格言和感想》中的一段话，基本上阐明了特殊与一般的关系：

诗人究竟为一般而找特殊，还是在特殊中显出一般，这中间有很大的分别。由前一种程序产生出的寓意诗，其中特殊只作为一个例证才有价值。后一种程序才适合诗的本质，它表现出一种特殊，并不想到或明指出一般。谁如果生动地掌握住这个特殊，他就会同时获得一般……。

以上说了这许多，无非是想从对陕北民歌的研究中得到一点启示。陕北民歌正是从生活中的特殊着眼的，因为这个特殊之中本来就包含着一般，只是包含的程度不同罢了。但经过长期的传唱，人们对生活的丰富感受逐渐赋予了民歌内容的丰富性，使之特殊更加特殊，一般达到了饱和。

当然，民歌毕竟与大部头的作品不同，受着体裁形式的限制，不可能拉开战线、摆开阵式“大干一场”。因而，每首歌的内容虽然达到了饱和，却反映的仍是生活的一鳞半爪，单独来看，象一颗颗碎小的珍珠，莫说生活的“主流”，连“支流”也

谈不上，只能算是一滴滴水珠。然而，若将陕北民歌作为一个艺术整体来看，它的份量就不一般了，展现给人们的，是一个既有广度，又有深度的生动细腻、色彩斑斓的社会生活画卷。各类不同的“水珠”汇在一起，便形成了一条条“支流”，“支流”汇在一起，便是一条社会生活的浩荡长河。在这里，所有的歌子所反映出的生活都是陕北民歌这个艺术整体所创造的典型环境的一部分，每首歌中的人物都是典型形象，同时又是其他歌中的典型形象所赖以生存的典型环境的一部分——首与首，人物与人物，这个环境与那个环境，完全是一种相互依赖、相互映照、相辅相成的关系。

说到这里，又使我想起了古人李斯的一句话：“泰山不让土壤，故能成其大；河海不择细流，故能就其深”。用这话来阐明主流与支流的关系，阐明特殊与一般的关系，不是很恰当、很形象吗？只谈主流，却鄙夷支流和水珠，那个主流又从何而来呢？“小河有水大河满，小河无水大河干”，假如除去一切肢体，还有什么整体可言呢？

三

文艺作品的典型性，是对它所反映的现实生活而言，也只有把陕北民歌放进当时陕北生活里来检验，才会发现它的价值和意义。

从历史看，陕北曾有过“三起三落”：两汉时期，这里是一块富饶的地方，“上郡之地，畜牧为天下饶”[①]，是全国著名的

① 《史记·货殖列传》。

六个养马场之一。特别是无定河流域，更为繁盛，“沃野千里，谷稼即殷”，“水草丰美，土宜产牧；牛马衔尾，群羊塞道”。[①]后因朝都内迁，外族不断侵入，陕北日趋荒芜了。唐代以后，内乱停息，少数民族归顺大唐，外患免除，陕北又逐渐昌盛起来。大诗人杜甫就曾长期安家于陕北。后因安史之乱，陕北受到较大冲击，又衰落下来。明代，成化九年，陕北长城竣工后，朝廷注意了对陕北资源的开发，广集劳力，对“墙（长城）内之地悉分屯垦，岁得粮六百万石有奇”[②]。到了清朝，清政府更以优厚奖励鼓动长城外的人入内垦荒，宣布三年不纳粮。这样一来，倒是昌盛了，但由于草地森林大面积被砍伐破坏，致使沙漠滚滚南下，吞没耕地，填塞湖泊河流，陕北很快变成了不毛之地，灾荒频频，人口或自灭，或逃亡，大批减员。据查，仅明代，陕北的大荒灾便有十多次。

清代后期，陕北已是人烟稀少的荒凉地区。同治元年，又出现了一次大内乱，回汉相争，捻军进入，战争历时十年之久。陕北本来就很稀疏的人口又一次剧减，十不剩一二。“陕乱略定，十年（指同治十年），……不料兵燹已过，荒灾又来。光绪三年，天气亢旱，赤地千里……青黄不接，死人枕籍，有闭户一家俱死者，实浩劫也！”[③]

这样的荒凉地区，经济价值很低，统治阶级已无心去顾及它了，但经济剥削却仍很残酷。从清代延安知府许谣的一个纪实性论文中，可以见其一斑：

天下之民莫穷于延，天下之赋莫重于延……延安之九州县

① 汉·虞翊：《复议三郡疏》。
② 清：《榆林府志》。
③ 民国：《宜川县志》。

荒残伤残之状，亘古史传未闻……千里顽山，四周重阻，商贾难以至其地，行旅难以出其力……民生莫不有居室，而延民独瓦砾邱墟，窟土而处；民生莫不有衣食，而延民独赭黔百结，肘露踵穿……本朝因兵燹之后，人民存者不及十分之二，所在荒抛……。[①]

陕北人民凄苦于此，但“虽穷于昔日，赋未变于昔日”，竟然达到“一亩之地，九赋其粮”[②]的程度。可见统治阶级对人民压榨之残酷了。

时至民国初年，战争连绵不绝，统治阶级无暇顾及陕北，而陕北地方势力抬头，成了大大小小的土皇帝。这些土皇帝“老子天下第一”，对人民恣意蹂躏，使得农民衣食不保，卖儿卖女卖老婆，许多人流离失所，当了揽工汉，有的当了二流子、摸偷鬼、赌棍。

这就是封建社会、半封建社会的陕北。

在精神领域，陕北人民本是具有多方美德的，当时也被誉为“四美”。据《延郡志》载，这“四美”是：“一、结婚不论财；二、交友多重义；三、思先时尽哀（每遇佳节，门前焚飘楮，继之以哭）；四、好善勤施舍。”这“四美”虽不能全面概括陕北人民的美德，但仍可见其一斑。只是后来因政治、经济等各方面的原因，陕北人民的这些美德被大大地摧残了，“结婚不论财”，变成了“必论财”、“论大财”；“好善勤施舍”，也因

① 清：《榆林府志》。

② 民国：《宜川县志》。明代后，对陕北耕地进行了登记，按亩纳粮。后因人口大量减少，耕地大片荒芜，统治阶级仍按原登记耕地纳食。这句话的意思是说，只种一亩地，却要纳九亩地的粮。

劳动人民普遍贫穷，“泥菩萨过河——自身难保”，而变成了一句难以实施的空话。另一方面，因陕北人口稀疏，交通不便，居住又十分分散，所以行政管理难以强化，较之平原地区，姓族的势力也显得十分微弱。这样，这里又恰巧成了一个封建传统观念比较虚弱的、“自由化”的地区。这也是陕北民主思想萌发较快的原因之一。

一九二一年中国共产党诞生后，土地革命迅速在陕北兴起，革命武装斗争风起云涌，陕北人民翻身而起，精神生活发生了根本的变化。在中央红军长征到达陕北之前，革命势力与反动势力似处在一种拉锯状态，民主思想与封建传统观念仍在较量，扭打在一起，难解难分。一些地区，民主思想已经占了上风……。

土地革命斗争以来陕北生活的状况，下章将有详细介绍，这里不再赘述。

四

陕北民歌以它那特殊的身姿，真实地再现了陕北社会生活的面貌，表达了陕北人民的思想感情。以广阔的社会生活为背景，陕北民歌那一颗颗“小星星”，都闪烁着它的光华。

在那些长工歌里，显露出一种哀伤的情调，长工们一个个都给人以灰溜溜的感觉。这是封建统治阶级的政治压迫和经济剥削对劳动人民精神摧残的结果。长工歌起于这个基调，显示出了作者们对这种生活的愤恨与同情。“掌柜的你在那家里盛[①]，堪

---

① 盛，方言，即呆着、停留、住下之意。

乎儿[1]累死我长工”，“掌柜的家里吃羊肉，堪乎儿爱[2]死我长工”，“掌柜的穿的夹袄套背心，堪乎儿冻坏我长工”等等。这是长工们痛苦的呻吟。清不要埋怨他们缺乏反抗精神吧！李自成领导的那样的农民起义并不是随时都可以发生的。在封建统治阶级的重压下，他们的呻吟大大多于反抗是必然的。但呻吟，本身就是反抗的潜流和基础。没有这个感情的长期积蓄，陕北那轰轰烈烈的土地革命运动是搞不起来的。况且，他们敢于拿自己的生活与地主的生活加以鲜明的对比，说明他们对阶级的压迫和剥削是有着清醒的认识的，也反映了劳动人民对封建等级观念的蔑视。因此。这种呻吟也是一种反抗形式，一种要求人权平等的斗争，是民主思想的一种体现。

劳动人民当然不会做任人宰割的牛羊，在一定的条件下，这种反抗情绪和心理也会冒出尖来，反映在他们的行为和语言上。土地革命斗争和历次大大小小的农民起义自然不必多说，即使日常生活中，这种反抗情绪也会情不自禁地显露出来。如《十揽工》这首歌，从正月到十月，长工们一直在呻吟着，而到了十月，他就“神气”起来了：

十月里，十月整，
十月半头来下工。
叫声掌柜的你把银子称，
明天就和你是一样的人！

拿了工钱，有了银子，便以为自己可以和掌柜的平起平坐了，乍看起来也未免有些幼稚可笑。但是它把长工们向往平

① 堪乎儿，方言，即差点儿。

② 爱，这里是馋的意思。

等、自由的心情表现得多么强烈啊！他们哪怕看到一星希望的光亮，便敢于口出“狂”言，豁出生命去干。试想，那些掌柜的用鞭子任意地抽赶着一大群只会哀叫的牛，突然发现这些牛向他瞪起了眼睛，竖起了犄角，发现自己正处在一群暴怒了的牛的包围之中时，将会产生什么样的心理？

反抗情绪在其他题材、类型的歌子里反映的更为强烈。如《骂媒人》“倒灶鬼[①]媒人心眼瞎，给我寻下个儿[②]婆家”。不要以为这仅仅是在骂媒人，在那个社会，媒人固然是为封建礼教卖命的，但在她的背后，却是封建社会那强大的、专制的黑暗势力。在一定条件下，受害人完全可能与那个媒人达成某种妥协，但与封建传统观念，什么时候都是势不两立的。假如这样理解，《骂媒人》这首歌的攻击目标就十分清楚了。骂，也是一种反抗。虽然并不有力，但敢于骂出来，胆量已算不小了。

有一首流浪汉的歌，十分有趣：

王小子我大街上稳稳一坐，
单看那来往过路的人。

好一副无牵无挂、逍遥自在的神气！他虽然衣食不保，但自己觉得精神上已经摆脱了封建阶级的桎梏，显得一身轻。他稳稳坐在大街上，用审视的目光望着这个“沉重”的尘嚣世界，这是对社会多大的蔑视啊！

李自成领导的农民起义源发于陕北。但数百年来，一直被统治阶级视为犯上作乱，称之为“李匪”，似乎这已经成了那个社

---

① 倒灶鬼，陕北常用的一句骂人话。

② 儿，方言，坏的意思。

会的一个定论。但在陕北劳动人民的歌子里，这个“李匪”却一直被作为英雄歌颂着，成了这个地方崇高荣誉的象征。如酒曲《远照米脂城》①：

远照米脂一座城，
近照上米脂无有西门。
西城楼下面压着九盘龙。
老鼠挖来么狐儿子拱，
出了那闯王李自成，
三返上河南攻打北京城！
（一作：脚踢上河南拳打北京城）

陕北人民为陕北出了这个英雄而骄傲，将他比作神龙出世，而将那些封建统治阶级比作老鼠、狐狸：他们欺压百姓，象老鼠狐儿子一样到处打洞，没想到竟然放出了压在地下的神龙李自成，造了他们的反啊！（这首酒曲的出现，与当地一个民间传说有关。）将李自成作为米脂人民的骄傲来歌颂，敢于同统治阶级分庭抗礼，真够“大胆”的了。寄向往于英雄，寄反抗情绪于英雄，使这首歌传数百年而不衰不灭，至今仍发着熠熠光彩。

反抗的形式是多种多样的。陕北民歌抒发了一定社会状态下劳动人民的反抗情绪，就是它进步的标志。当土地革命斗争在陕北兴起后，陕北人民就再也不是那种悲剧性人物了，他们拿起了枪，向统治阶级猛烈开火了，那气概，大有“盘龙卧虎”之势：“红军的火力实在硬，打得那白军撑不定”②，“前不让他前来，后不让他后，关住个大门好打狗”，“千里的雷声万里的闪，咱们

① 照，陕北方言，即看，米脂，陕北县名。
② 撑不定，即支撑不住。

革命的力量大发展”，“盒子枪，迫击炮，打得那敌人没处藏，叫声敌人你快缴枪”等等，其斗志之昂扬，气吞山河，与土地革命前的农民判若两人。

这就是陕北民歌所具有的时代性。时代性，是现实主义的一个重要特征，是作品所提供的典型环境的实质。陕北民歌时代特征的鲜明，是它严格的现实主义的体现。

五

诉苦歌，在陕北民歌中占有一定数量。这是一个泪的海洋。人们常说的民歌的“哀怨之声”，大概主要就指的这类歌吧?《走西口》应算是其中的佼佼者之一，它叙述了一位名叫蔡长生的青年医生治好了一个名叫孙玉莲的姑娘的病，两人发生了爱情，结为夫妻。婚后不久，因遇荒灾，衣食无着，蔡长生走西口谋生，夫妻洒泪相别的故事。这首歌感情十分强烈、真挚，是一首少有的抒情歌，现在仅掌握的唱法就有六十多种。《卖娃娃》，写了民国十七年陕北的那次大荒灾中，一个逃荒的男人卖掉自己的两个孩子的故事。卖掉孩子，并不是图点钱，而是为孩子谋条生路。歌中抒写的情景是很凄惨的：“可怜实可怜，可怜我没有钱。量得二斗糠炒面，一风吹上了天。”卖孩子时，父亲“手拖五岁女，怀抱三岁男，丢下这个抱那个，叫我好不难!”真是惨不忍睹。这些歌，是封建社会劳动人民生活悲剧的再现。

在诉苦歌中，最多的还是那些抒写劳动妇女爱情婚姻遭遇的作品。如《寡妇无下场》、《搭伙计》、《玲娃和成娃》、《五更鸟》等。爱情，是人性的一种自然反映，但在阶级社会中，这种人性往往被阶级关系和阶级意识所左右，因而，透过它往往能看

出社会的阶级关系和意识。其中一些歌子所描写的状况是很动人心的。如《玲娃和成娃》，写了一对青年人相爱，但由于成娃没钱，两家社会地位不同，使这对有情人难成眷属，后来姑娘玲娃怀孕，成娃远涉百里去抓打胎药，回来的路上听到消息，玲娃已生产了，“娃娃生在个驴圈里，老母猪拉到个当院里。”她为什么要去驴圈里生呢？怕被人知道。女人生小孩，在过去是一大关口，她不顾个人生命危险，到驴圈里去生，而生下的孩子又被猪拉在了当院里……那是母亲身上的一块肉啊，当玲娃看到自己的孩子成了老母猪撕玩的东西时，做母亲的将是一种什么样的感情？她连招呼自己的骨肉的权力也没有了啊！

如果说《卖娃娃》反映了一定的社会生活状态的话，《卖老婆》就使这种生活状态更深入化了。歌子写了一位贫苦农民，没地种，没农具，只好“租了两犋牛，种了两秋田”。然而，一年的收获仅是“两斗秕荞麦”。莫说养一家糊口，连租钱也不够。日子没法过，妻子发愁，整日没完没了地埋怨丈夫。丈夫心里正急，加之妻子啰嗦个没完，便怒火中烧了，“老子要卖你！”“三辈子没老婆，五辈子不后悔”。这样，老婆卖给了人家，连两个小孩也被带走了。丈夫后悔莫及，精神萎靡，将得来的钱挥霍一尽，思念起亲人，却“再也摸不着”了。

将老婆当商品去卖，而且卖得那么随便，无疑是丈夫的过错。这岂止是个脾气、个性问题，而是他早已中了封建“夫权”思想的毒害。但问题并不这么简单，还不起租子、生活无计是悲剧产生的根源。这同《白毛女》里的杨白劳卖掉女儿虽然有着形式的不同，但因身受剥削压迫才造成悲剧结局这一点上却是相同的。

封建制度下，受害最深的莫过于劳动妇女了，因而，在陕北

民歌这“泪的海洋”里，女人的眼泪多于男人的眼泪。不同的是，生活中女人的眼泪往往是为自己流的，而反映在文艺作品里，往往成了许多人的眼泪。这当然也与民歌的发育过程、流传过程有关。如《妓女告状》。妓女，在生活中毕竟是少数，是“特殊人物”。这首歌通过这个特殊却展示出了一般。

歌子提名是告状，却用第一人称叙述了这个妓女的悲凉遭遇；她十三岁便被卖到了窑子上，十三岁的小孩子，这对她的身心是多么大的摧残呀。她不光接客，还兼干苦力活，“挣下钱来便是罢，挣不下钱来便是打”。这种奴役使她很快染上了疾病，无人理会，在床上躺了七天，最后“上了望乡台”。而死后的情景呢？老鸨母找来两个“摸偷鬼”[①]，用一张芦席将她一裹扔在了城壕里，草草埋了了事。“上身露出青丝儿头，下身露出金莲来”。作品最后说：

当驴变马奴愿意，
再不要转了女裙钗。

歌子充满感情，小姑娘的遭遇催人泪下。但当掩卷时，总觉有许多问题值得深思：其一，歌子一开始，用不少篇幅描绘了森罗殿的阴森可怕，令人毛骨悚然。可这妓女生前不去官府告状，为什么偏偏等死后才到森罗殿去告状呢？其二，这个状子告的怪：被告不明。是卖掉她的父母？是蹂躏她的嫖客？还是虐待她的鸨母？搞不大清楚。其三，这小姑娘在阎王爷面前哭诉了半天，其目的仅仅是请求阎王爷让她下世别再转成女人了。看了这首歌，请问，假如您是判官的话，您该把哪个作为凶手抓起来呢？

我料定你会迟疑不决的。因为姑娘的父母、鸨母、嫖客几个

---

① 摸偷鬼，指那些不务正业的人。

人的行为，虽然都是导致这姑娘死亡的因素，但每个人似乎又都不负有直接责任。

这被告不明的所在，恰是这首歌的高明之处。它没有把罪恶归于哪个特定的人物，而归罪于这些人物所构成的那个社会。作者让小姑娘去森罗殿请求正义，不是在故弄玄虚，而是在明明白白地告诉人们：人间比森罗殿更可怕，官府比阎王殿更不讲理——人官猛于鬼也！作品以小姑娘的个人遭遇，全力展示了旧社会的无情与悲凉。

它还有更有力的一笔，也就是作品的最后两句："当驴变马奴愿意，再不要转了女裙钗"。"女裙钗"，就不单指妓女了，是广大妇女的代称。这画龙点睛之笔，使人物更具有了典型性，它使得女主人公跳出了个人遭遇的小圈子，概括展现了陕北广大劳动妇女的共同命运。在这里，个别已包含了一般，显示了一般，作品内容的份量骤然巨增。这就是艺术典型的力量所在。

艺术的典型性，首先在于它的特殊性。它区别于一般，是新、是奇。艺术家们从生活中选取了它，无论如何加工，但它必须具备两个特性，一是更为特殊，一是包含有更丰富的一般。

另有一首在陕北流传极广的歌——《女看娘》，在典型化方面达到了又一个高度。

它取材于最平凡的生活，写了一个小媳妇想回娘家探望生身母亲的事：母亲病了，消息传来，女人想回娘家侍奉老娘亲几天，可谓是孝心一片了。可是，"正月里，女看娘，来人待客媳妇忙，你叫我什么时候看我的娘？两眼泪汪汪。"正月里忙，那就二月吧。可是，"二月里，女看娘，推磨滚碾媳妇忙，你叫我什么时候看我的娘？"那就三月吧。"三月里，女看娘，整顿家什媳妇忙"……忙，忙，忙，接人待客，洗衣做饭，锄地种麦，

干不完的活儿。眼泪汪汪的小媳妇只好盼了一天又一天，从正月一直盼到腊月，才总算盼到了。她满怀欣喜，包上了老娘亲最爱吃的冰糖沙糖回娘家来了。可是，老娘亲已经闭上了眼睛，再也享受不上女儿的一片孝心了。女儿“一手搭在娘身上，一手搭在灵棚上；哭一声娘来叫一声娘，你把那冰糖再尝一尝。”

这首歌就是女儿跪在灵棚前，用哭的形式吟唱出来的。

小媳妇想娘家，本是人之常情，平凡小事。作者从这平凡小事中却发现了不平凡、不一般的东西，并攫取了它，以此反映了丰富深刻的生活内容。亲娘病了，女儿挂念，心急如焚，对她的这些情绪反映却无人理会，丈夫不管，公婆不问，直到人死了才放开了她。似这样，她在家庭里所处的地位不是一目了然了吗？

歌子选取了一个巧妙的角度，从一个侧面反映了一位普通妇女的生活。她的哭娘，客观上是哭了自己。特别是后面的处理，让她“满怀欣喜”地去赴丧，艺术感染力很强。但是，假如这首歌的思想内涵仅限于此，那就有些一般化了。不，它有它更深的一层——这女人除了对母亲的死极为悲伤外，却丝毫没有意识到自己的不幸，毫无怨言，似乎这一切都是正常的、合理的。她的哭诉，从心理方面分析，为自己未能尽孝来开脱的成分是较大的。

对自己生活的不幸意识到还是没有意识到，这不仅仅是个艺术处理问题，它微妙地揭示出了社会生活中一个带有普通性的问题——封建意识对劳动人民的侵蚀。这女人显然被这种意识蒙住了眼睛，是一个列宁在《纪念葛伊甸伯爵》一文中指出的那种“不意识到自己的奴隶地位的奴隶”。在她看来，女人在家庭中是不应当有什么权力的，她们应当受丈夫、公婆的绝对领导。接人待客、收拾家务、生儿育女是女人的天职。“大家都是这样的，我有什么可怨诉的？”作者提供给我们的，不仅是妇女生活

状况、遭遇和她们在家庭中的地位这一系列东西，还提供了一个深受封建意识观念蒙蔽的、麻木不仁的劳动妇女的形象。在这里，家庭生活已被投入了社会生活之中，变成了透视社会的一面镜子，歌子对封建统治下的社会生活的揭示，已摆脱了衣食住行这些现象上的东西，深入到了人的精神领域。这一点，与一般的诉苦歌显然有些不同了。

通过这首歌，也让我们了解到了封建阶级对社会统治的严密程度，不光是政治上的、经济上的压迫剥削，在精神领域，封建传统意识、观念扎的根也是很深的。

总之，诉苦歌不仅以泪水取胜，它在揭示生活的内涵方面也是强有力的。“泪水多”本来也就是封建统治下的劳动人民的一个普遍“特征”。

六

在已搜集到的八千首陕北民歌中，反映爱情生活、婚姻问题，或包括这个内容的作品占了百分之八十。被誉为劳动人民的代表作的山歌（陕北称信天游、顺天游或山曲），几乎全是这个题材。因此，民歌又往往被说成是“爱的海洋”。民歌其所以多次遭人非议，麻烦多半就出在这里。

其实，爱情和婚姻题材岂为民歌所独有，中外文艺反映这个内容的作品也不在少数。爱情在文艺中占有这么一把显赫的交椅，并不因为作者们是一伙“情种”，而实在因为，它本来就是人类生活的一个重要内容。爱情，属人性范畴，是自然美的一个重要方面。

既然爱情和婚姻是社会生活的客观存在，那么作为生活的

“镜子”的文艺就必然会将其反映出来，既然它受着阶级性、社会性的制约,那么文艺中的爱情和婚姻也就必然会包孕着社会生活的一些内涵——这些话是以文艺的真实性为前提的。

有人将反映这类生活的文艺作品作了分析,认为一般可分为两种描写：一是自然主义的描写，只写人的动物性；一是基于人是人，不是动物的理解，着力表现爱的本质，以包含更丰富的社会内容。此两种描写，从文艺的典型原则出发，第二种描写较之第一种描写显然更有价值些。

我以为，陕北民歌对于爱情、婚姻生活的反映，基本属于第二种描写方法。如：“哥哥你是个受苦人，受苦人和受苦人心连着心”，就带有鲜明的阶级性；“头枕着炕楞一对对，盒子枪打死也不后悔”，反映了劳动人民对爱情的忠贞；“不亲口，不拉话，见你一面就心安下”，又是多么质朴的感情和品德。陕北劳动人民是陕北民歌中爱情的主角，其感情的真朴、强烈和率直是一个突出特点，这些不必多说。这类作品的价值，更在于它通过对爱情、婚姻的描写揭示出了丰富深刻的社会内容。如有一首歌，叫《女娃要汉》：

骂一声女娃短命鬼，
明儿给你寻个讨吃的，
虱虱圪蚤咬死你！

铺上羊皮盖羊皮，
哪怕寻个讨吃的，
女儿我也愿意！

骂一声女娃你短命鬼，

对面坬上有个揽工的，
看下你就跟的去！

叫一声妈妈你是听，
不管穷富都能行，
揽工的也是人！

看，两种爱情的性质多么不同，爱情的观点又多么鲜明。歌子写的是爱情纠纷，而揭示出的却是那个社会带有普通性的两种观念的冲突。

艺术的典型性不仅仅在于你接触到了什么社会问题，更在于你对这个问题揭示得是否深刻，是否生动。这是对典型的特殊性和普遍性的统一的要求。在陕北民歌的爱情婚姻类作品中，达到这种要求的作品实为不少。

《大女子要汉》这首歌，产生于陕北土地革命时期。从题目看，可能会吓人一跳的；“哎呀，一个大姑娘竟然迫不及待地向人家讨要起丈夫来，多不知羞！”但是，且慢，这个定义下得早了点。这姑娘为什么要这么干呢？真的没一点羞耻之心么？非也。请看：

十七八的女娃门前站，
公鸡怎把个草鸡断[①]？
女娃娃泪不干。

这姑娘为什么看到一对家禽合欢，便“两眼泪不干”了呢？这绝不是因为什么条件反射，而是她心中有着积压多时的难言之苦：

---

① 草鸡，即母鸡。断，陕北称追赶为断。因无此名，仅取同音字“断”代之。

我大我妈爱银钱，
给奴家寻下个疤女婿，
奴家不愿意。

这疤女婿是什么样呢？——

耳又聋来眼又花，
满口一嘴大酥牙，
脊背上有疙瘩。

看，她的父母贪图钱财，竟给她选了这么好的个女婿——老“背锅”[①]。这仅是一方面。另一方面，姑娘已经有了相好的了——

隔壁又盛个王干妈，
她的儿子十七八，
心里就有他！

姑娘有了相爱的人，而父母却要她将爱情献给一个老头子，有情人难成眷属，她怎么能不苦泪涟涟呢？“鸡都可以自由结合，而我呢？连个家禽都不如呀！”“两眼泪不干”五个字，道出了女娃内心的痛苦，也为她后面敢于扯开面皮向父母提出挑战提供了坚实的思想感情基础。爱情难以如愿，父母又要卖掉她，这两面夹击，才将她逼上了“要汉”的“梁山”。

而她的妈妈呢？全然不顾女儿的痛苦，仍要滑头：

叫声女孩儿把话听：
小哩小哩整小哩，
妈妈舍不得你。

看，多么虚伪！可是姑娘对这一套早已看透了，决心也下定

① 背锅：陕北对佝偻病的俗称。

了，不干则已，一干到底：

叫声妈妈你把话听：
我嫂嫂和我同年生，
人家咋舍得？

妈妈无言答对，马上采取了欺骗手段。

叫一声女孩儿把话听，
你大[①]回来寻女婿，
秋后出嫁你。

女儿早已知道父亲给她寻的是个什么样的“女婿”了，她果断地回答：“等不到秋后了！”母亲一招不成，又出一招，想利用姑娘们固有的羞涩之心做挡箭牌，让女儿自己退阵。

骂一声女儿不识羞，
院邻家听见唧咕你，
外人笑话你。

但是，她又失算了。女儿敢于向她挑战，是早已把别人的讽笑、打击置之度外了。这下，母亲没辙了，威胁起女儿来：

歪说好话你不听，
你大大回来要打你，
妈妈不拉你。

威胁吓不倒女儿：

三打两打尽你打，
人要眉眼干什么？
我的个儿[②]妈妈！

---

① 大，读 dá，陕北对父亲的俗称。

② 儿：方言，“不好”、“坏”的意思。

母亲无可奈何，一下拉下了自己“白脸”的面纱。(从歌里可看出，母亲一直在装“白脸”，父亲装“红脸”。):

扬起棍子拉下打[1]，
叫你死在这个家，
不叫你寻婆家。

武力，哪里是爱情的对手！姑娘“一蹦蹦到街政府”，向“街长”揭发了父母买卖婚姻的问题，并大胆申诉了自己与王妈妈的儿子的爱情，终于在街政府的支持下和自己相爱的人儿——那个只有“两双筷子两双碗，后锅又扒些石板盆”的“穷光蛋”结了婚。而后，与丈夫艰苦劳动，大获丰收，当上了模范。

这首歌多年来一直被视为下流之作，现在看来并不是那样。封建统治下的陕北，婚姻全是由父母包办的，她们高兴的话，十二、三就可以出嫁你，她们不高兴，二十多岁也不理睬你的婚姻大事。至于婚姻是否称姑娘的心意，那他们是不管的。《秃子尿床》中“奴家十八他十一，十一十八配成双”是一种，这首歌里的“大女子”的婚姻也是一种。但不同的是，在《秃子尿床》所反映的那个时代，即便婚姻再不称心，姑娘们也是敢怒而不敢言。但在民主思想与封建观念处于拉锯状态、民主思想已经占了上风的土地革命时期，这个“大女子”就不同了，敢于面对这种不合理的婚姻制度提出挑战，敢于表明自己的爱情。作品反映了社会生活中两种观念的冲突，这种冲突在那个时代，那个社会无疑是极为普遍的，但却未必是以“要汉”方式表现的，“要汉”无疑是社会生活中的偶然现象、个别现象、特殊现象。作者选了这个特殊事件，揭示了一般，非竟然而必然，生动地展现了这一“时代冲

---

① 拉：方言，即“往”，拉下打即往下打。

突”，人物形象明晰可见，作品的思想性同艺术性达到了高度的统一。

这样的作品绝不是咬着钢笔帽、面壁苦思可以得来的。这是生活真实的反映；这绝不是纸叠的马驹，是母马肚子里生出来的。因而，它新，它真，它奇，它活，它是天然而成，自有生命。并不单是这首陕北民歌，各地民歌都具有这一特征。

社会生活的必然，全都是通过偶然表现的；所以，文艺的必然也必须通过偶然才能得以展现。

以上说的是陕北民歌对爱情、婚姻的第二种描写。这些歌着力抒写了陕北劳动人民爱情的本质：美的情操，美的品德，美的性格。也揭示出了丰富的社会生活内涵，其思想性和艺术性两方面都具有极高的价值。但在这类歌里，也有一些例外，如《摘豆角》、《舅舅挎外甥》、《公公烧媳妇》等歌。这些歌中的“爱情”主角们所表现出的，是他们的动物性。其中的“男女之事”，并非因感情引发，仅是一种生理的需要。如《摘豆角》写了一位农村姑娘去野外地里去摘豆角，不小心被豆角蔓子绊倒在地，恰巧路边过来个当兵的，（地方军阀队伍），乘机强奸了她……。发生在路边的这场悲剧固然有极大的偶然性，“当兵的”这么做也纯属一种兽性的发泄。但这是不是就是前面所说的“第一种描写”呢？不是。它展现的虽然是人的动物性，但这个“动物性”不正是那些一贯为非作歹、横行霸道的旧军阀的本质么？

严格的说，这类歌算不上什么爱情歌，但用兽性来暴露一种阶级迫害，无疑是恰当的。暴露便是它的价值。这种“兽性”反映在剥削阶级的一些代表人物身上，总是一块少不了的、富于“特色”的标记。

但是，事情仍很复杂：陕北民歌对人的这种“本能”的描写——也就是前面所说的第一种描写——有时也用到了劳动人民身上。恕我不再举例了。老实说，某些地方写得还很细腻。

对这类歌子，我认为不必大惊小怪。对于文艺来说，并不完全在于它写了什么事情，而在于通过这个事情所揭示的思想感情是否有积极意义，对社会生活是否有认识作用。陕北民歌中的这些歌子，有它消极的、不健康的一面，对此应当有一个清醒的认识。但同时也应看到，封建礼教本身就是毁灭人性的。民歌敢于大胆地反映人性，实质上与封建礼教已经形成了一种对立和抗争。这是民主思想的一种反映。比如有首歌，写一位女性对给她包办的小女婿十分不满意，继而产生了极大的憎恨情绪，望着面前还不懂事的小女婿，她干脆来了这么一段：

图你的人样不㞞个咋，①
图你的牛牛②桑瓜瓜③。

结了婚却没有什么真正的夫妻生活，对于一位“人”来说，她怎能不忿忿呢？怎能不感到痛苦呢？表面上，象是对小女婿不满意，其实憎恨的还是封建礼教、包办婚姻。这类思想感情在陕北民歌中反映的还少吗？“对面圪上花花儿开，这么大的婚事由人派！”，“对面圪上花花儿开，这么大的婚事钱买来！”“倒灶鬼媒人两头扇，给奴家寻下个死老汉。”“哥哥你就攒钱财，攒够那钱财赎我来！”……。这是感情的倾诉，是愿望的光华。歌子虽是由男女之事引发的，但其无不具有着进步的、积极的意义。

---

① 不㞞个咋，方言，不怎么样。
② 牛牛，对小男孩生殖器的俗称。
③ 桑瓜瓜，一种野草，叶子短而小，其果椭圆如枣，形同男孩生殖器。

在封建社会，封建礼教的直接对立面便是人性。

对于个别的对男女之事大量铺排描写却没有多少思想内容的作品，也应从两个方面看：一方面，这类作品程度不同地带有一些庸俗的味道，这是统治阶级的生活作风对劳动人民思想影响的结果，是社会打在劳动人民身上的印记，应当否定它。对于现实主义的创作方法来说，这种自然主义的描写也是不可取的。其原因在于这样的描写将丰富的生活表面化了，缺乏应有的概括力；从另一方面也应当看到，在封建社会，劳动人民一直被当作牛马看待，统治阶级根本不认为爱情与这些“牛马”有什么关系。劳动人民对生活的美好追求、愿望，被现实生活砸得粉碎，精神受到压抑和摧残，社会留给他们的除了吃、穿、“男女”这些人的本能外，还能有什么呢？这类作品使我们看到了封建奴役下劳动人民所处的那种“原始”般的生活状况，看到了这群精神被严重摧残了的“原始人”。因此，这类作品仍具有着对社会生活的认识作用。况且，反映在劳动人民身上的这种“原始人”的“原始生活”，与那些封建阶级的糜烂生活有着本质的区别。“那是一种正常要求的不正常表现。”①

七

人，人与人之间的关系，构成了社会生活的主体。一些民歌抓住了这个主体，在人与人之间那特殊的关系上大作文章，对社会生活具有高度概括性和典型性。这类作品很多，小调中的大部都属这一类。在这几千首歌子中，《十三上订亲》算是佼佼者

① 何其芳：《论民歌》。

之一了。可惜的是，历来出版的陕北民歌虽有其名，但编者显然是从音乐角度着眼的，歌词很少全载过。好在歌子不算长，为了便于分析，我将全歌抄录如下：

十三上订亲十四上引[①]，
十五上我守寡到了如今。

小小的丈夫一十六，
十七上他偷走到了西头。

到了呢西头出了一个口，
一去那五年忘拉[②]回走。

家里头老人泪长流，
公公安上坏[③]了媳妇的心。

公公安上坏了媳妇的心，
他说我这个媳妇不孝敬。

婆婆安上坏了媳妇的心，
她说我这个媳妇不正经。

高哭上三声无有个人儿听，
低哭上三声我跳了凉井。

① 引，即“引人”陕北将迎亲称作“引人”。
② 拉，陕北方言，“往”的意思。“忘拉回走”，即“忘了往回走”。
③ 坏，陕北对此字一般有两种用法。作形容词用，与“好”反意；作动词用，败坏之意。

低哭上三声我跳了凉井，
我娘家里都死断了根？

大哥哥来哩争人命，
双猪双羊都争上。

双猪双羊都争上，
童男童女站两行；

二哥哥来哩争人命，
单争个公婆跪灵堂。

小姑的奶头要半斤，
小叔的眼窝要三分；

三哥哥来哩争人命，
南京的和尚北京的道。

南京的和尚北京的道，
衫木的棺材玉石的套……

柏木担子哟尖底子桶，
压死压活歇不成！

“争人命”，是陕北的一句土话，即人死了，家属来讨人命。这样的事在陕北是经常发生的。“十三上订亲十四上引”，一句道出了这是一桩包办婚姻。歌子的主人公从十五上守寡守到

了二十岁。那个时代，寡妇一般是不许改嫁的，这就是说，她一生的命运已经被注定了。在她出嫁一年后，丈夫便偷跑了。丈夫为什么要这么干呢？歌里虽然没有注脚，但也不难理解：这个十七八岁的小伙子已经懂得一些爱情和生活了，他有无自己的相好很难说，但他确实是不爱自己的妻子的，她才十三四岁，懂得什么爱情生活呢？但是，她却是他的合法妻子。与一个自己并不爱的人共同生活，对夫妻双方来说都是极大的痛苦。但是，这个合法的婚姻产生了一个合法的家庭，它象一个无形的羁绊捆住了年轻人的手脚。爱情的幻灭，婚姻的不幸，家庭的束缚，使小伙子难以忍受了。因而，偷走便是自然而然的事。他一去五年没有音讯，是他准备完全与家庭断绝关系的表现。这就是包办婚姻给男女双方带来的痛苦和灾难。

但是，对儿子的这些思想行为，做父母的却根本不理解。他们既然为儿子包办婚姻，大概是认为自己正确才这样做的，因而，儿子的出逃，他们是难以理解的。他们在寻找儿子出逃的根源，寻来寻去，难免寻在媳妇头上。于是，“不孝敬”，“不正经”等等责难接踵而来。小媳妇呢？失去丈夫，对她本来就是一个沉痛的打击，反遭公婆责难，她怎能承受得了这沉重打击呢？她“高哭上三声无有个人儿听”，为什么要高哭呢？她并不想死，她才二十岁，正值对美好生活充满希望和憧憬的时候呀！对一个溺水的人来说，那怕是一根稻草，她也会抓住不放的。她希望有人来安慰她，希望有人来解救她。“我娘家里都死断了根？”一句，表明她曾寄希望于娘家的。可是她不知道，娘家是不会理会她的，“嫁出去的女儿，泼出去的水儿”，何必要干涉人家的“内政”呢？于是，她尽管高哭，向人间诉说自己的冤屈，最后还是在四处无援的情况下跳井自杀了。这个世界显得多

么冷酷无情啊！在这里，作者又用了“低哭上三声”来描述自杀时的情景。“低哭……”道出了这小媳妇痛苦绝望的心境。年轻轻地就这么死了——她是在哭自己的不幸啊！

这只是作品告诉我们的一部分，更大的悲剧还在后面：媳妇的死，引出了另一场争端——娘家来争人命了！为什么一直保持着沉默的娘家突然一哄而起了呢？真是为死者抱不平么？非也！娘家争的，是活人，不是死人，是他们自己的社会地位。此话怎讲？我家人让人逼死了，我不去闹一场，不惹世人笑话，说我家没势力、软弱，怕人家么？陕北的一句土话：“活着是土圪瘩，死了是金娃娃”就是这个意思。因而，娘家来争的，是势力，是门第，是社会地位，压过对方，以得到四乡的敬重。这在民间是很残酷的争斗，往往发生斗殴、死人现象，有时连整个姓氏都全体动员，甚至一打就是数天数月，往往结下世代冤仇。

还好，公婆家人丁本来就不怎么兴旺，还跑了一个，怎敌得这人家龙虎兄弟呢？因而马上宣布无条件投降了，应了人家双猪双羊，童男童女等条件，公公婆婆也被当作孝子贤孙去跪守媳妇的灵堂了。这显然带有极大的污辱性。可是，娘家提出的条件越来越高，什么要请来“南京的和尚北京的道，”小叔的眼睛仁和小姑的奶头，“杉木的棺材玉石的套。”这不是提条件，是蓄意寻衅闹事。这头办不到怎么办？这场悲剧该如何收场？还没有回答，歌子已经结束了——作品将更大的悲剧留在了后面。

如果仅仅用类似于“控诉包办婚姻罪行”或是“揭露封建意识对妇女的迫害”一类的话来概括这首歌的内容，那就太可怜了。这种“主题概括法”也不是个正经路子，真正的文艺作品，呈现在你面前的总是一场典型化了的生活和人物形象，让你自己去感觉，去认识，去联想，去品味的，其内容往往很难用一句抽象

的概念来概括。《十三上订亲》就属于这一种。作品没有将目光死死盯在某个孤立的人物的身上加以简单化的描写，而是通过这众多人物之间的错综复杂关系和种种冲突（如父母与儿子，公婆与媳妇，妇与夫，两亲家之间）反映了社会生活的真实状况。所有这些人物都是普通老百姓，却谁也没能理解谁；没有一个面目狰狞的“阶级敌人”出现，却酿成了人命大案；他们都是这场悲剧的促成者，却同时又是受害者；他们之间的冲突并非阶级矛盾斗争，却展开了一场残杀……。作品以简捷的语言写了这许多人，这许多组矛盾，并将它们串在了一条链子上——几千年的封建意识对劳动人民思想的蒙蔽、侵蚀和行为的支配。正如马克思、恩格斯所指出的：“那些没有精神生产资料的人的思想，一般地是受统治阶级支配的”。[①]这群没有“精神生产资料的人”，被封建观念蒙住了眼睛，一个个在封建意识“划”出的渠道里盲目地行进着，象傀儡一样不自觉地干着坏事，又受着其害……。

作品以短小的篇幅却给我们展现了一个宏大的陕北农村生活的画面，概括地反映了封建制度下劳动人民的精神状态，暴露了那个冷酷的社会。这一切，都是通过对特殊事物的描写而得到的，是从“场面和情节中自然而然地流露出来的”，因而，它生动，它有份量。在这里，首先应当重视的就是它的特殊性。一切必然都是通过偶然展现出来的，一般也只有通过特殊而起作用。没有特殊就没有一般。况且，一切民间文艺的第一要素，就是它的愉悦性，而愉悦性恰恰包含在特殊事物之中。我如此强调文艺的特殊性，实在是因为它是艺术的第一特征，实在是因为陕北民歌对以特殊见一般的规律的证实到了无可辩驳的地步。

① 马克思、恩格斯：《费尔巴哈》。

第三章　千里的雷声万里的闪

——陕北革命历史民歌

二十世纪二十年代始，中国大地上卷起了一场特大的“风暴”，那就是中国共产党所领导的土地革命。这场“风暴”也毫无例外地席卷了陕北高原，它把那里的社会彻底翻了个过儿，把“世事颠倒颠”了。社会的激烈动荡、变革，为陕北民歌写下了新的一页。

在这里，让我们也另起一章，来展示这“新的一页”吧！

一

“陕甘游击队，老谢[①]总指挥”，这是一九三四年前后在陕北广为流传的民歌佳句。然而，陕北的土地革命早在此十多年前就已经开始了。一九二一年，中国共产党成立不久，魏野畴、李子洲等旅京、津等地的共产党员就受党的委派回到陕北，建立了党团组织，传播马列主义，组织革命斗争。毛主席率领的中央红军到达陕北时，陕北红军已是一支拥有五千多人的武装了。从那时起，党中央在陕北指挥了中国革命，经历了土地革命、抗日

① 老谢，即谢子长烈士，陕北安定县(今子长县)人，陕北苏区的主要创始人之一，曾任陕甘游击队总指挥，一九三四年在一次战斗中负伤，因无药医治，于次年逝世，享年三十八岁。

战争、解放战争三个历史阶段。陕北，不仅是中国革命的一部分，更是中国革命的根据地、大后方，它在中国革命斗争史上占有光辉的、特殊的位置。

历史位置的特殊，赋予了陕北革命历史民歌的特殊性，它以一个特殊的形象展露于世了。

它的第一个特点，反映在它的题材上。

就目前所掌握的资料，在八千首陕北民歌里，陕北革命历史民歌占三百余首。数量虽然不大，但以短短的二十几年的时间计之，却不是一个小小的数目了。这三百首，除《托尾巴》、《湫滩歌》和几首短曲外，几乎全部是以党所领导的中国革命斗争为题材的。“他是人来咱也是人，为甚他富咱们穷？为甚把咱的血汗直抽尽？”——讲的是阶级剥削的道理；“官逼民众反，世事大动乱，他把咱老百姓没杀完”——号召民众起来革命；“从前的礼法太古董，男婚女嫁都由老人，实实倒运的很!”——反对封建礼教，宣传婚姻自主；“军队百姓团结牢，抗日救国呀心一条”——军民团结，抗日救国；“黄河浪起风云涌，大海蛟龙要腾空。中国人民要掌政权，解放军大反攻”——讲的是国家斗争形势……。许多歌子，如《大家闹革命》、《工农专政歌》、《支前歌》等，仅仅从歌名上，我们也能一眼看出它写的是什么。即便是前面说过的《托尾巴》几首别样题材的作品，其中也不乏“今天上前线，明天打日本”之类的词句。

中国共产党所领导的这场革命斗争，是社会政治、经济等方面矛盾斗争的集中表现，是那个时代的社会生活的主要内容，它主导着社会的发展趋势。这场革命所涉及的生活面之广，所参预的人员之众，是一般的社会事件所不可比拟的。陕北革命历史民歌

以此作为唯一的题材，与传统民歌相比，题材的集中和重大便成了它的第一特点。

题材的特点，又引起了它的反映形式上的变化：传统民歌，虽然它无不表达着劳动人民的思想、感情、愿望和理想，无不深刻地揭示着社会生活的丰富内涵，但由于它基本上是以某些相对孤立的、微小的生活、事件为题材的，因而，这些思想感情、理想愿望以及生活的内涵往往是从一个侧面反映出来的。从传统民歌的整体来看，它象一篇社会生活的交响乐，但一首一首分开来看，它们又无不象一首首“独唱”。而革命历史民歌的反映却是直接的、正面的，一首首象铿锵有力、气势雄壮的“大齐唱”。

产生这种变化的原因，不但由于中国共产党所领导的革命斗争是广大劳动人民的思想、愿望、感情的集中体现，也由于它是一场群众性的革命，是以集体斗争、集体运动的形式进行的。从社会学角度讲，从传统民歌到革命历史民歌，从侧面到正面，从“独唱”到“大齐唱”，是社会政治、经济活动的组织形式由个体转为集体的结果。

在封建社会，产生那些反封建礼教、买卖婚姻的“情歌”和反剥削压迫的“长工歌”，产生那些述说某人某事、个人情怀和个人遭遇的歌子，产生那种悲伤叹惜和痛苦呻吟的调子，是历史的必然，就象冬天里下雪一样自然而然；而马列主义指导下和中国共产党领导下的革命斗争，与过去历代那些自发性的农民革命斗争，已经完全不同了，陕北劳动人民从思想和行为上已经不同程度地跳出了个人命运的小圈子。在这时候，产生那些众口合一的歌子，产生那些述说集体行为的歌子，产生那种昂扬、奋发、豪放的情调，也是历史发展的必然，就象夏季里打雷闪电一样自然而然。

陕北革命历史民歌，由于它题材的集中、单一和反映角度的正面、直接，包括它的情调的鲜朗高昂，因而较之传统民歌，它又显出了一个特点：具有鲜明、强烈的却又是单纯的色彩感。它总是紧扣着革命斗争这个生活的主旋律，直接地反映着各个历史时期陕北军民的斗争生活。可以说，它是陕北革命斗争最直接的反映，是一部陕北革命斗争史的最好教材。它几乎是“红一色”的了。

文学艺术，是社会生活的反映。共产党所领导的革命斗争，素有“红色革命”一称。中国工农红军所进行的红色革命，所开辟的红色苏区，所产生的红色歌谣，又怎么能不以红色为第一色彩呢？

这近乎单一的色彩，是陕北革命历史民歌的一个特殊的印记。是一种富有强烈时代感的色彩。

二

陕北革命历史民歌的又一个突出特点，是它所具有的显明的阶级性。

文艺都带有它的阶级性。这里的意思只是说，与传统民歌相比较，它的阶级性在作品中反映的更为明确、更为强烈，阶级色彩也更为浓厚。

马列主义的阶级和阶级斗争学说在陕北的广泛传播，使陕北人民对那似乎十分复杂、浑沌的社会现实生活有了一个科学的、明晰的认识：“地主家坐下吃，讨租子讨得些谷。压迫穷人没吃的，实实活不成”(《人人脑筋开》)，“咱们那务农人，实在太苦情，一年的杂税完也完不清。稽查衙役上了门，拷打得立不

定”（《井岳秀坏骨头》），“提起旧婚姻……，把人当牛马卖，怎教人不反对”（《反对旧婚姻》）……。

多么严峻的现实！多么认真的思考！在今天看来，这些觉悟不过是最简单的认识，但在那个时代，几千年来还是第一次，却十分了不起的。思考的结果，可用两个字来概括——“革命”：

人人脑筋开，
快快斗争开。
豪绅地主高利贷，
都是些反动派。

——《人人脑筋开》

一杆杆红旗空中飘，
跟上那共产党把革命闹。

盖着那天来铺着地，
扛上那土枪咱就打游击。

——《跟上毛主席把革命闹》

男女武装起，
手提三八式；
三八子弹推上膛，
打得他无处藏。

——《男女武装起》

革命势力大无边，
红旗一展天下都红遍！

——《红旗一展天下都红遍》

这完全是马列主义在陕北传播的结果。在此之前，陕北劳动人民对社会生活不会有如此清醒的认识和觉悟，更不会有如此奋勇的反抗行为。这些认识和反抗，无不带有浓烈的感情色彩。作为文学艺术一种的民歌，感情色彩是不可没有的。这种感情色彩，正是它显明的阶级性的又一体现。

在革命历史民歌中，阶级爱憎之强烈，阶级阵线之分明，阶级立场之坚定，是传统民歌所不可比拟的。你看：

站过来是弟兄，
站过去是白军。
叫声敌人快投降，
投降我红军！

——《白军命不长》

解放军来了滚下一锅水，
顽固军来了埋下地雷。

——《当兵要当解放军》

红军仗仗胜，
白军不中用……。

白军不中用，
红军要高升……。

——《男女武装起》

看，谁是朋友，谁是敌人，阵线多么分明。他们立场坚定、旗帜鲜明，毫不隐瞒观点，毫不含糊其词。在他们眼里，似乎天下仅有红白两色，你不革命吗？那么你就是反革命。如《托尾

巴》这首歌里，当一个女人因思念丈夫，要丈夫脱离红军，回家去“过光景”时，立刻引起了丈夫的大骂：

同志们都来看哪，
老婆子不要脸！
这就是破坏咱，
苏区老红军哪！

有意思，这位丈夫真会“上纲上线”！更有趣的，是这时候又出现了一位红军指导员，他不问详情，以为有人要脱离红军回家去，便火了，竟要“枪毙”这位红军战士。

切莫笑话他们缺乏思想涵养吧！若把那个时候刚刚参加革命的农民全写成既有思想涵养，又有工作方法的“完人”，只有脱离生活胡编乱造一条路。这些人物的缺点和不足，反而更有力地表现出了他们阶级立场的坚定和阶级感情的浓烈。在他们看来，是革命者，就不能产生任何非革命需要的思想感情，不能有任何非革命需要的行为；我打日本，你敢拖我的后腿，你就是破坏革命；你敢回家，就是破坏革命，就要枪毙——阶级观念和阶级阵线分明到了近乎极端、近乎荒唐的地步，但在这极端和荒唐之中，那显明的阶级性不是被反映得更为充分了吗？

无论在传统民歌或革命历史民歌中，抒写男女爱情的“情歌”都占有相当的比例。它们都有一个共同的特点：感情真挚朴素，强烈感人。请看传统民歌中的几段信天游：

平地上下雨水不一股道流，
你把干妹子撂下上长路！

哥哥在外妹受苦，
盘盘算算没活头。

一天没见哥哥的面，
大路上行人直问遍。

三天没见我的人，
泪颗颗淹了妹妹的心。

这是一个感情横溢的海洋。你看吧，品吧，慢慢地咀嚼吧。革命历史民歌中的“情歌”，不但不失其真挚强烈之特点，而且反映出一种坚强的革命斗志和为革命勇于牺牲的精神。如：“革命成功了再结婚”，“只要革命成了功，牺牲我那男人没要紧”，“有心回家看姑娘，打日本顾不上”，“不走东来不走西，死也要作红军的妻”等等。真是牺牲了她的男人“没要紧”吗？真是这些人感情“生冷”了吗？不，这“生冷”的语言之中，包容着多少辛酸之情、思念之情啊，她（他）们牺牲了比自己的生命还看得贵重的爱情，而献身于伟大的革命斗争之中。“勇敢上前杀敌人，不要留恋我一人”，“不是我不思想你，你有工作忙着哩”——通过人性，反映出的是显明的阶级性。

阶级性三个字，听起来似乎很抽象，但生活中的阶级性的反映却是具体的。陕北革命历史民歌的阶级性是通过艺术形式加以反映的，因而具有强烈感人的艺术效果。毫无疑问，这强烈的阶级性是马列主义对陕北生活影响的结果，它也赋予了陕北革命历史民歌一个显明的时代色彩。

三

强烈、高昂的战斗性，是陕北革命历史民歌最突出的特点。

陕北地瘠民贫，人口稀疏，政治、经济等方面长期处于落后

状态，“山高皇帝远”，以反动军阀井岳秀为代表的官僚地主阶级就成了陕北的地头蛇，他们对劳动人民的压榨剥削达到了“无法无天”的地步，劳动人民求生无路，告状无门，受尽了摧残。

陕北人民是诚实憨厚的，但并不是任人宰割的牛羊，几千年来，农民暴动此起彼伏，明末的李自成领导的农民起义就发生在陕北。二十世纪初，也曾发生过几次小规模的农民抗暴、抗税斗争，但往往一哄而起，一哄而散，有时达到了十分可笑的地步。如安定县（今子长县）发生的一次抗“盐税”的斗争，群众发动得极为广泛，数千名农民群众包围了“盐税局”，砸了局子的招牌。可刚冲进局子里，忽听一声枪响，一群众应声倒地身死。这可把群众唬住了——他们还不知道世界上有“快枪”一说哩！“怎么没见来人，就把人打死了？奇怪！”便以为有神灵作怪了，一哄而散，一场费了好大的劲儿才组织起的斗争，就这样烟消云散了。

中国共产党成立之前的陕北农民自发性的斗争，除偶然得到一些小利益而外，基本上都是以失败告终的，致使不少人流血牺牲。一次次的惨痛失败，一次次地扑灭了陕北人民斗争的信心和希望。所以，反映在陕北民歌里，就只剩下仰天长叹和垂首呻吟了。中国共产党成立后，马列主义在陕北得到广泛传播。由于有了无产阶级政党的领导和正确的政治纲领，陕北的土地革命就再不是盲目的了。“镰刀斧头老镢头，砍开大路穷人走”，有共产党的坚强领导，陕北人民看到了明确的斗争方向和目标，“太阳出来满山红，不打倒敌人不太平”，“坚决把那统治阶级推翻，苛捐杂税都要取消”。推翻地主阶级统治，建立新中国，陕北人民心明眼亮，斗志昂扬。正象一九三五年流行于延长县的一首民歌中所唱到的：“劳苦群众觉悟了，阶级斗争尖锐了；封建式的屠杀冲

破了，法西斯的手段粉碎了。”

斗争的节节胜利，使陕北人民看到了希望，更加坚定了革命信心：

阳湾里的核桃河畔上的柳，
共产党来了跟上走！

长枪短枪马拐子枪，
跟上共产党咱打胜仗。

拔起黄蒿带起根，
拿起个狠心闹革命。

——《共产党来了跟上走》

这是陕北人民发自心底的话，这声音，充满着希望和光芒——民众起来了，一锅水开了！听：

三十匹马队两杆号，
一杆那红旗空中烧，
刘志丹[①]过来了！

刘志丹，谢子长，
他们两人计划大，
常常开差打胜仗。

——《三十匹马队两杆号》

只有有了明确的斗争方向和坚强的领导核心，才会有这坚定

① 刘志丹，陕甘革命根据地及陕甘游击队的创始人之一，陕北保安县(今志丹县)人，曾任红二十六军军长。一九三六年随毛主席东征，在三交镇的战斗中不幸牺牲，享年 34 岁。

的信心，也只有有了坚定的信心，才会有这高昂旺盛的革命热情。

过去，由于屡次斗争失败，人民并没有看到自己力量的强大，他们所以奋起斗争，大多是由于生活所迫，是“逼上梁山”。而共产党领导下的革命斗争取得的一次又一次的胜利，完全超出了他们的估计。在斗争实践中，他们发现了自己的力量，认识到在党的领导下这力量的强大和不可战胜。这时候，他们便象一个顶天立地的巨人一样在黄土高原上站立了起来。在他们眼里，世界由他们主宰，事物的发展由他们掌握。那些军阀、地主、土豪、劣绅，统统没放在眼里。看：

红缨杆子长，
人马闹嚷嚷，
走一回靖边[①]提一回枪[②]。

——《打镇靖城》

“走一回靖边提一回枪”，看他们多有把握，好象不是去打仗，而是去提货，保险空不了。

四周远路闹革命，
谁叫你带团捉红军？
天下农民一条心，
看你往那里行！

——《王连长真可恨》

你带军队来捉我们红军，红军才消灭了你，“扑灯蛾自找死”，你怨谁？大概是光看歌词没听见笑吧？要不，我估计在“天下农民一条心”和“看你往那里行”两句中间，必有“哈

① 靖边，陕北县名，“三边”之一。
② 提一回枪，此为陕北群众的语言。这里的“提”，即缴获的意思。

哈”二字。

一把轮子[①]搊[②]起来，
共产党领导游击开。

土豪劣绅都打倒，
文约账契放火烧。

土地牛羊都要分，
工农群众都翻身。

——《工农群众都翻身》

多么大的口气，俨然象一位不可一世的将军在发布命令，这才真正是劳动人民当家作主人的神态，这才数得上是世界主宰人的气派。

而更多的歌子，对敌人的轻蔑达到了不屑一顾的程度。在这个时候，往往是以讽刺挖苦的口吻来说话的：

地窖里露出一颗脑[③]，
骂一声白军是猴小小[④]。

——《红军闹革命》

只顾走来不顾看，
当沟里碰上个刘志丹。

艾团长[⑤]逃跑没跑对，

① 轮子，即六轮手枪。
② 搊，读 zhǒu，举起来的意思。
③ 脑，读 náo，陕北将头称为脑。
④ 猴小小，骂人话，意即小孩子，小孙子，下几辈人。
⑤ 艾团长，国民党一团长，后被镇压。

蛇沟里闪出个一支队。

只顾跑来没顾看，
半山里下来个红二团。

不是艾团长跑得欢，
炸弹下来把脑炸烂。

不是太阳落的早，
艾团长今天活不了！

——《打艾团长》

运输队长蒋介石呀，
工作热情又积极，
一天到晚做生意呀，
给咱们送来了好武器。

排成队呀一二一，
一齐送到个解放区，
陈诚负责开手续呀，
实报实销是白崇禧。

……

——《运输队长蒋介石》

看，在这个巨人面前，一切反动派显得那么不堪一击。这是革命力量的一种艺术再现。陕北革命历史民歌突出地展现了这一巨人的形象，使歌子充满了革命乐观主义和革命英雄主义的精

神，形成了陕北革命历史民歌那高昂的战斗性特点。

四

陕北革命历史民歌还具有纪实性和实用性特点。

陕北传统民歌中的叙事性作品，几乎全部是生活中真实事件的记载。如《歪歪》、《三十里铺》、《蟠龙街》、《推炒面》、《公公烧媳妇》等等，歌中故事发生的时间、地点和人物姓名交待得清清楚楚，真实无误，而且许多人物事件现在考之也有出处。如《兰花花》的原型就住在陕北的临镇；《三十里铺》中的女主角凤英现仍健在。当然，这些歌作为艺术作品来说也没有考证的必要。而且，有的歌经过多年的流传，与原始素材已相去很远了。但由此可以看出，陕北民歌的纪实性特点是由来已久的。

在陕北革命历史民歌中，特别是在土地革命时期的民歌中，纪实性的特点反映得更为突出。那些描写革命武装斗争的叙事歌几乎全是史实的真实记录。如《打开南沟岔》："一九三四年，腊月二十八，打开了南沟岔，老百姓欢迎它"。《红军闹革命》："一九三四年，世事不太平，起了咱红军闹革命；红军的首领白雪山[①]，一心要把清涧[②]占……"。许多歌子，虽然没有交待事件发生的具体时间、地点，但歌子所描写的仍旧是史实，甚至许多数字、细节都没什么出入。如：《打寺儿畔》，所描写的是一九三五年春红军攻打寺儿畔一事——"垴畔上往下丢炸弹"，"六连上伤亡了几个人"，"一炸弹炸死个杨营长"；

---

① 白雪山，陕北土地革命时期，清涧县东区地下党领导人之一。

② 清涧，陕北县名。

《打横山》描写了陕北红军一九三五年农历八月十二日攻打横山县一事——“英雄刘志丹，一心要打横山，他带上少年队，又带红四团”，“红军出了营，又带上赤卫军……”。还有一些歌子，虽然对它的史实依据未加考证，但从歌中的描写来看，可以断定它是史实的记载。如：《井岳秀坏骨头》——“银子花了四百万，又把晋军搬；晋军搬两团，绥吴两边站[①]，他把咱红区围了个严。直候半月调红军呀，把他们都打散；四月二十六，白军快完蛋，前后沙坪[②]上开了一次火……”；《打县长》——“强世清[③]打县长勇敢得很，任志贞[④]白得胜[⑤]死得苦情；蒋梅生扎石湾包打安定，又丢枪又折兵哭的回营……”；《红军打延长》——“李明武，牛皮大，提起红军他不怕，酒瘾刚过烟瘾发，红军来把延长打；刘志丹来计谋大，引上李明武钻山洼，一引引到烟雾沟，李明武怎知中埋伏？”“弟兄们[⑥]都说快缴枪，李明武龟孙子[⑦]他不让；李明武开枪打弟兄，吓的个营长钻水洞；弟兄们都看没活路，乱枪先打死了李明武……”。似这样曲折逼真的描写，是面壁苦思编造不出来的。

有一首《打宋家坪》，不但故事曲折生动，连人物也“活”

① 绥吴，即绥德、吴堡两个县的简称。这里是说晋军驻扎在这两个县内。

② 沙坪，地名。

③ 强世清，陕北游击队一支队长，一九三二年十一月在攻打安定县枣树坪时负伤，后被叛徒出卖，于三三年二月同其弟英勇就义。

④ 任志贞，陕北第一个红军女指导员，被叛徒出卖后，于一九三三年二月英勇就义，享年十九岁。

⑤ 白得胜，陕北游击队一支队一分队长，在一次突围中负伤被俘，后与其妻任志贞一同被反动派枪杀。

⑥ 弟兄们，这里指白军，下同。

⑦ 龟孙子，陕北骂人话。

起来了，不妨录下几段来看：

谢克许说一声：
“耿连长你是听，
重耳川有个宋家坪，
明天过事情[①]。

“事情本来好，
人客也不少，
杀了几个壮猪又杀几个羊。
八碗[②]海菜本来香，
还有些好姑娘。”

耿连长龟子孙，
心儿里笑盈盈，
他看姑娘比他妈也亲。
“明天起来带弟兄，
走一回宋家坪。”

鸡叫头一餐[③]，
克许叫弟兄，
冲锋机关带上身，
跟明里上了宋家坪，

① 过事情，陕北对红白事的俗称。此处指红事。
② 八碗，陕北宴席的一种格式，除下酒菜外，正菜上八碗，俗称“八碗”。
③ 头一餐，餐，读 càn，即第一遍。

捉定了老百姓。

上了宋家坪，
小绳把人捆，
大家小家都把门关定。
送人婆姨[①]跑脱笼[②]，
新媳妇泪淋淋。

……

耿连长向后钻，
红军老勇敢[③]，
越打越撵越上劲，
枪炮子弹直搂完[④]，
红军停了战。

杀了个马排长，
活捉个卡维昌，
拉在散家坪当坪上，
杀了卡维昌。

腊月二十八，
李宗贵⑤来讲话：
“咱们今天胜利大，

---

① 婆姨，即结过婚的女人，陕北习俗，结婚时男方派人去迎亲，女方派人送亲。送人婆姨，即指送亲的女人。

② 脱笼，方言，本指牲口脱开缰绳乱跑。一般用来描写形容人跑得很快。

③ 老勇敢，即很勇敢。

④ 直搂完，即将子弹直打完，这里的“搂”，指抠动枪的扳机。

⑤ 李宗贵，地下党领导人。

老乡们先回家，

队伍你们不要怕。”[①]

一首不很长的描写波澜壮阔的革命战争的歌子，却能有这许多细节的描写，艺术上的成功且不说，仅从情节的生动、曲折这一点来看，这歌子也绝不是杜撰的。

从以上例证中，我们可以看出陕北革命历史民歌纪实性的特点了。纪实性，是革命武装斗争在陕北社会引起的强烈震动、在人民群众思想感情上引起强烈反响的结果，它充分抒发了陕北人民对革命斗争每一次胜利的欢欣鼓舞情绪。人民胜利了，怎能不欢欣鼓舞，奔走相告——“感于哀乐”，“缘事而发”，纪实性的民歌就这样产生了。他们用民歌记载下了这些值得纪念的日子、值得纪念的事件、值得纪念的人物，让它以口为碑，世世代代流传下去——于是，纪实性的特点也就突出出来了。

当然，这种纪实与史实未必相符、精确。民歌这种口耳相传的艺术形式本身，已经决定了那些原始史实不可能原封不动地保留下来。但是，由于陕北革命斗争距今仅有四五十年的时间，那些纪实性的歌子流传年代并不很长，歌子的演化还未展开，因而，与传统民歌相比，它又更接近于史实。这大概也是陕北革命历史民歌的纪实性特点较为明显、较为突出的一个原因吧？如果说，陕北革命历史民歌是陕北革命斗争史的一份珍贵资料的话，那么，纪实性的作品在其中所产生的作用就更为明显。

在结束本小节之时，笔者谨对此谈一点看法。从现有资料看，纪实性不仅是陕北革命历史民歌的一个特点，也是包括传统民歌在内的所有陕北民歌的一个基本特点。这就是说，陕北民歌，特

① 这一句的“队伍”指红军。意思是说让老百姓不要害怕红军队伍。

别是叙事性民歌，几乎全部产生于生活中的真实事件和人物，其区别仅仅在于它们在流传中演化的程度不同罢了。其他地方民歌是否也具有这一特征？“缘事而发”是否是中国民间文学创作的一个带有普遍性的规律？倘若回答是肯定的，那么，纪实性就是一个值得深究的问题了。

纪实性，从创作的角度讲，就是写真人真事。可是长期以来，人们习惯于将写真人真事与文艺的典型性对立看待。文艺的典型性，固然不在于它是否有着生活的对应物，生活中的真人真事，未必全部具有典型性，或具有百分之百的典型性，但从陕北民歌来看，真人真事和艺术典型却也并非是两个势不两立的、互相排斥的东西。两者之间很可能有一条“暗道”相通着呢！

五

再谈陕北革命历史民歌的实用性。

从广义讲，一切文学艺术都具有它的实用价值，如活跃生活、帮助人们认识生活等。这些实用价值，是以满足人们的审美愉悦要求为对象的，它主要作用于人的精神。这是文艺的客观效能。

比如，“平地里下雨水不一股道流，你把干妹子撂下上长路”，抒发了作者的离别之苦；“青杨柳树长得高，你看干妹子哪达好？”抒发了作者在爱情漩涡中的幸福之感；“远远照见那是个谁？一肚子的冰疙瘩化成了水”，抒发了作者的重逢之喜……这些歌子的产生，完全是作者感情的自然流露，作者们的创作，基本是在不自觉的状态下进行的，并不具有某种实用的目的。

这里所说的实用类作品，就是指那些以达到作者主观上某种实用目的而产生的，并具有具体、专门的用途的作品。

实用性作品在陕北传统民歌中占了相当的比例，风俗歌子基本全属于这一类型。如叫卖调、祈雨调、神官调等等。试以一首叫卖调《卖干烙》[①]为例：

干烙儿哎！
干烙儿哎！
谁买我的干烙儿哎！
吃格香，咬格脆[②]，
打上来饱声[③]是干烙儿味，
谁买我的干烙儿哎！

这首歌有以下几个特点：①它是那些卖干烙的小贩们以叫卖为目的而创作出来的；②歌子的专门性强，用途专一、具体，只适用于叫卖，而且只适用于叫卖干烙儿一种，换个别种货物就全用不上了；③一般不涉及更多的生活内容，因而其价值仅仅在于招揽买主。

其他风俗歌子也是如此，祈雨调为祈雨而产生，也仅用于祈雨；神官调为巫人跳神而产生，也仅用于跳神；催眠曲为催眠而产生，也仅用于催眠……，目的明确、内容单一、用途狭窄，是实用性歌子的主要特征。在这些歌子里，其内容往往被作为一种明显的手段出现，其中的艺术美也不是以满足群众的审美要求为目的，而被手段化了，虽然这些歌子也不乏美感。

---

① 干烙，陕北的一种食品，形同烧饼。

② 吃格香，咬格脆，陕北一种语言方式，意即“吃着香，咬着脆”，“格”字一般无实意，当介词用。

③ 饱声，即饱嗝。

实用性的歌子在陕北革命历史民歌中也占有相当的比例，主要用于宣传鼓动和传授知识两方面。

任何文学艺术都是一种宣传，这是从文艺对社会生活的作用的角度而言的。陕北革命历史民歌中的宣传歌，当它们产生之前，作者已经赋予了它们某种专门的宣传任务。如产生于土地革命时期的《告士兵歌》[①]：

迷醉的散漫的亲爱士兵，
叫兄弟将实事告诉你们：

榆林城[②]炮兵场活埋士兵，
蒋梅生[③]杀连长理由不通。

董连长他杀了十个士兵，
青阳岔[④]打一仗阵亡两名。

他恐怕人知道说他无能，
悄悄地把尸体暗暗埋稳。
……

歌子长达一百余行，主要以国民党陕北军阀、官僚内部互相倾轧、屠杀士兵等事实为根据，揭露了反动派内部的黑暗无道，

① 本歌中的“士兵”，均指国民党士兵。
② 榆林城，陕北经济、政治、文化的中心，军阀井岳秀的大本营。
③ 蒋梅生，国民党军官。
④ 青阳岔，陕北地名，在靖边县境内。

规劝国民党士兵另谋生路、弃暗投明。这是一首十足的宣传歌，游击队正是为了瓦解敌人的士气才编写了它，然后在敌占区演唱，并印成了传单散发给红军战士，要他们在作战时将传单撒入敌营。

另如抗战初期的一首《共产党的三大任务》。

驱逐那帝国主义滚出中国，
完成那真正的统一战线。

伟大的土地革命彻底实行，
消灭那封建势力缚束我们。

打倒那一切顽固统治阶级，
建立起工农兵苏维埃政权。

宣传歌以配合宣传党在一定时期的方针、政策、工作和战斗任务为实用目的，这就使它具有了一个突出的特点——受着时间或时期的局限。当政治形势和工作的重点一旦发生变化和转移，歌子也随即失去了它的存在价值。与一般歌子相比，在它的创作过程中，作者的主观意图往往占有主导地位，出来的歌子也基本上是某种观念的直接阐述，理性成分较强，标语口号众多。它往往不是社会生活的形象具体的再现，而是社会生活的理性反映。因而，它对社会生活的认识作用，也仅仅停留在理性范畴。

宣传歌基本上是一种政治、军事斗争的附属品，它作为一种“手段”、“工具”出现，因此对它的优劣的衡量标准也与其它文艺作品的衡量标准不同，人们往往将其艺术性摆在一个极次要的位置，而注重于它对其“任务”的负担、完成的效果，也就是

它的宣传效果。如前面所列举的那首歌中："迷醉的散漫的亲爱士兵"，"伟大的土地革命彻底实行，消灭那封建势力缚束我们"，《工农专政歌》中的"第三国际连打强权，大国民世界共享平安"等等，其词语的运用恰当与否，搭配合理与否，语言精炼与否暂且不说，就连语言的风格都极不统一。当然，不是说宣传歌全是这个样子，但这种用词不当、语言不通的现象在这类歌中是存在不少的。

宣传类型的歌子在陕北革命历史民歌中为数不小，再举数例。如：《全国人民依靠谁》向蒋军和人民宣传国家形势及前途："劝那国民党，快快变主张，看你把中国弄成个什么样！盟国打胜仗，德日快投降，敌后方打胜仗，你们打败仗。"《总动员歌》号召青年民众紧急动员，参加抗日战争："抗日战争开始了，全国青年们，紧急动员起来，参加革命战争；有枪赶快背起枪，刀矛一起来，加强军事训练，准备上前线。"等等，均为地道的宣传品。就是在一些其它类型的歌子里，宣传的味儿也都很浓。如《反顽五更调》[①]，从一对新婚夫妇的夜话的角度，写了在妻子的劝导下，丈夫踊跃参军上前线的事：

一更里来月上升，
叫声丈夫你细听：
鬼子虽然逃跑了，
家家现在还没安宁。

二更里来月正明，
叫声丈夫你听清：

① 解放战争初期，也称国民党反动派为"顽固派"。"反顽"，即是反对顽固派。五更调为陕北民歌曲目形式的一种。

国民党向咱来进攻，
祸害人民他坏到顶。

……

反共的军队不打倒，
咱们的日子过不好。
丈夫你也参战吧，
赶走强盗把家乡保。

歌子借妻子之口，“系统”地阐述了参军参战的道理：当前的局势，为什么参战和为谁参战，然后是号召动员。在这里，夫妻的“夜话”，仅仅作为一种角度形式出现了，被当作宣传理性观念的手段使用了，作者所要讲述的道理通过妻子之口毫无变更地道了出来，与其说她在给丈夫说话，不如说是在给边区人民群众说话。

仅如此类宣传动员人民参军参战的歌子就有许多，诸如《劝郎当红军》、《送郎当红军》、《送郎参军》、《咱们来参战》等等。用于其他宣传的就更多了，如《十劝劝》开口便是：“一劝劝的个人儿，革命的同志们……”然后以说理的方式号召大家艰苦奋斗、团结互相、婚姻自主等，宣传内容繁杂，是一首综合性的宣传歌。《怎么办》：“张老三你听我告诉你，我刚从山西过来的，亲眼看见的……”然后，一桩桩地揭露了日本鬼子杀人放火的罪恶行径。《有人来宣传》、《反对旧婚姻》，却是专门宣传妇女解放、婚姻自主的歌子……。纯粹的宣传歌在陕北革命历史民歌中固然不占多数，但宣传的味道却存在于多数作品之中，包括颂歌在内。

运用民歌形式讲授某种专门知识，是实用性民歌的又一种类型，也可以将它看为宣传歌的一种，不同之处，在于此类歌是以知识性为主要特征的。如土地革命时期流传的一首《拥护斯大林》：

领导苏联革命，
就是共产党。
讲民主闹革命，
为救老百姓。

苏联革命成功，
马列斯大林；
全国的各民众，
人人都平等。

五年计划成功，
列强发眼红。
因此上调大兵，
来进攻苏联。

中国工农革命，
苏联来帮助，
因此上武装起，
拥护斯大林。

歌子介绍了苏联革命的一些情况。让现在的人听来，当然算不上什么“知识”了，但对于那个时候的陕北农民来说，无疑又是一些极为新鲜的知识了。他们祖祖辈辈生活在陕北的山沟沟

里，与外界基本处于隔绝状态，文化落后，几乎是些“知识盲人”，“世界”究竟是怎么一回事，他们全然不知。要不，《顺天游》里怎么会出现“全世界的老百姓都随红军”这样的话呢？

讲授革命知识的歌子还有不少，如土地革命时期流行于延长县一代的《新小放牛》：

什么人世界上顶有名？
什么人开始练的红军？
什么时候杀死的沙皇帝？
什么国的革命早成功？

马克思世界上顶有名，
列宁城开始练的红军；
二月革命杀死的沙皇帝，
俄国的革命早成功。

仍然是用《小放牛》中男女问答的形式传授一些革命知识。《工农专政歌》也是这样：

推翻了资本家工农专政，
人类的救星是列宁先生。

第三国际连打强权，
大国民世界大同共享平安。

还有许多讲授其他方面知识的歌子，如《操练歌》：“立正视，向右看齐，预备向前看，拈头报数，数数数，一二三四五；向右转，四路纵队，托枪开步走，右后转弯，跑跑跑，对准目标射……。”全歌计六段，基本以操练的口令构成。另如《步哨一

般守则歌》:“步哨手中不离枪，眼睛时时看敌方，不准闲谈与吸烟，不准懈怠与睡觉……。”全歌计七段，完全是一个“步哨须知”。边区大生产运动时期，又出现了不少讲授劳动生产知识的歌子。如《秋收歌》:“秋收人人要注意，收割干净要仔细，注意风打雀子吃，防止颗子发了霉……。”有一首《锄草歌》，很象传统民歌的劳动号子，但仍以传授锄草“须知”为主：“苗儿见了锄，姑娘见丈夫；谷锄针，糜锄耳，快呀快快锄……。”

这类歌以宣传形式出现，以讲授某种专门知识为目的，不附加其他任务。仅从歌词看，许多歌俨然是一副讲师的面孔，照本宣科，一本正经。这些歌配上陕北民歌那些风格特别的曲调来演唱，真让人不知究竟是板起面孔好呢，还是带上神情好。

以上是对陕北革命历史民歌实用性特点的概括评价，应当说明的有以下几点：①实用类民歌，几乎全部是文艺工作者或负有宣传工作任务的人编写的，并非产生于民间。是否应将它划入民间文艺范畴？有待专家们评定。②实用性一类文艺作品，古来有之，《三字经》、《百家姓》便是。在共产党所领导的革命斗争过程中，除陕北外，其他地方也产生了一些这样的歌子，如红军长征途中产生的《打骑兵歌》，即是一例。因此可以说，产生实用类型的作品，并非自陕北革命历史民歌始，但却唯陕北革命历史民歌最多。③至于对此类作品的估价，牵涉问题较大，历来众说不一。我以为，应从两个方面来看：一方面应当看到，此类歌产生于那个特殊的年代，确实起到了其他类型的作品所难以起到的作用，发挥出了一种特有的实用功能。比如，抗日战争时期，八路军一位连长牺牲了，他的小通讯员决心替连长报仇，便在连长坟前埋上了地雷，上面插了一个拿枪的草人，草人上用纸写下

了一首在陕北流传的歌子，歌词为“个人自动来拿枪，保卫自己和家乡。哪个小子来惹我，拿着性命拼一场。”人们称这首歌为《草人歌》。日本鬼子看到后，让翻译为他念了一遍，日本鬼子听罢大怒，举刀向草人砍去，结果，草人倒了，鬼子等也被炸死了……。乍一听去，这很象一个杜撰的小故事或是哪部影片的镜头，然而这确是一件真事，这小勤务员的名子叫贺宝荣，这首《草人歌》是其弟贺宝贤演唱的一首民歌。这首歌本不属实用类歌子，但也被“实用”了，由此可见文艺在那个年代的特殊应用。因而，从历史的角度看，实用类的歌子应当受到肯定。即便是现在，实用类作品作为文艺的一种类型出现，也未尝不可。应当允许文艺有多种类型。从另一方面看，这些实用性作品毕竟是特殊年代的特殊产物，毕竟是文艺类型之一种，不可将特殊当作一般来使用，不可用某种类型的特殊功能来要求其他类型，更不可将其作为文艺的普遍规律来看待。否则，就失之片面了。

六

由于时代的不同，所反映的社会生活内容不同，因而，较之传统民歌，陕北革命历史民歌也有自己一些突出的艺术特点。本章开头，曾称革命历史民歌为“新的一页”，这仅仅是就其内容和一些艺术特点而言。陕北的革命历史民歌和传统民歌，首先是一种继承关系。这个继承，主要表现在艺术反映方面、基本风格方面。

为了便于阐述，这里仅以抒情歌为例。

抒情歌是民歌的一大类型，其数量繁多，居于众类型之首位。陕北民歌一贯以抒情见长。大概也是由于它具有着一种独特

的、得力的抒情工具——信天游形式——的缘故吧，它的抒情方式，总是区别于其他地方民歌，总是具有一种特殊的味道。仅以一首反映男女爱情的信天游《远路的朋友》为例：

千里的雷声万里的闪，
远路的朋友徒枉然。

山坡上的菅草根连着根，
什么人留下个活离分？！

那走不完的大路过不完的河，
快刀刀割不断你和我。

树叶落在树根底，
忘了娘老子忘不了你。

红豆角角熬南瓜，
什么时候和你能到一搭①？

这是一首情歌，一首抒发离别、思念之苦的情歌。歌一开始，采用了常用的突起方式，用“千里的雷声万里的闪”一句比兴，一下就将抒情女主人公的思念之情推到了高潮。这是一种内在的、强烈感情的自然吐露，感情的真实是一大特点，感情的强烈是另一大特点。这喷发而出的感情如千里雷声，万里闪电，猛烈浩荡，经久不息……。一首小小的歌子，不过十行，或比喻，或陈赋，或描写，一兴一叹，一扬一挫，一字一句都有着打入人心的力量，其真实、自然、强烈的艺术感染力是十分突出的。

① 一搭，方言，即一块儿。

革命历史民歌继承了传统民歌艺术的基本特点，在反映新生活方面发挥了充分的优势。如信天游《红军的婆姨活守寡》：

红豆角角熬南瓜，
红军的婆姨活守寡。

马茹子[①]开花结圪蛋，
红军的婆姨不嫁男子汉。

我不走东来不走西，
死了也是红军的妻。

羊肚子手巾三道道红，
看哥哥比看那旁人亲。

垴畔[②]上的核桃河畔上枣，
远路的人儿你自照料。

你当你的红军我守我的寡，
革命成功了再回家。

你当你的红军我守我的寡，
革命成功了再到一搭。

“红豆角角熬南瓜”是陕北人的家常便菜，红豆角做菜只香

① 马茹子，即野蔷薇，其果可食，味甜而酸涩。
② 垴畔，陕北称窑洞顶背为垴畔。

不甜，南瓜做菜甜而不香，两者合为一菜，有硬有软，又香又甜，搭配合理也。过去一直用来比喻男女相处的美满，这里借用了这个比兴句，与“守寡”着的女抒情主人公的感情形成了一种鲜明的对比，一下就打入了人物感情的底层。继而，歌子从各个角度抒写，揭示了爱情的真挚。最后两段，似乎让人听到了女抒情主人公那发自心底的声音绕过群山大川，悠悠传来，又悠悠传去，大有余音绕“山”之感。虽然歌子反映的内容不同了，情调也有些不同了，但其真实、强烈、自然的基本特点没有变，仍是那么悠远绵长，那么质朴明快。

传统民歌中的抒情歌，大都是反映男女爱情的情歌。陕北革命历史民歌中，特别是产生于土地革命时期的民歌中，以男女爱情为题材来反映军民关系的歌子占了大半，如《当红军的哥哥到我家》——“拴马桩上哟拴红马，当红军的哥哥到我家……”；《横山里下来些游击队》——“对面价沟里牛喝水，横山里下来些游击队……”；《山丹丹开花背坬坬上红》——“山丹丹开花背坬坬上红，我的哥哥他当了红军……”。这些作品，堪称抒情佳作。当然，抒情性歌子并不限于情歌一种，如反映边区大生产运动的《运盐队》、《延安有个南泥湾》，反映游击队生活的《跟上毛主席把革命闹》，歌颂人民领袖的《太阳出来满山红》、《好光景全凭毛主席》等等。这些歌大都是作者感情自然吐露的结果，因而显得十分真诚、强烈。比如《咱们的领袖毛泽东》这首歌的产生：一九四三年，在延安召开了陕甘宁边区劳模大会，劳动英雄孙万福见到毛主席后，激动万分，拉着毛主席的手说：“大翻身哪！有了吃，有了穿，账也还了，地也赎了，牛羊也有了……没有您，我们这些穷汉趴在地上一辈子也站不起来！”这全是他的心里话，随后，他创作出了这首歌：“高楼万丈平地

起，蟠龙卧虎高山顶，边区的太阳红又红，咱们的领袖毛泽东……。”他的话，他的歌，都是感情的果实。可惜的是，在革命历史民歌的颂歌中，这样的佳作还显少了一些。

我以为，革命历史民歌对于传统民歌的真实、自然、强烈等风格特点的继承，多停留在创作方式、方法等艺术传统方面。革命历史民歌中的一些歌子其所以流传不开，至今仍掌握在极少数“老前辈”的手中，正在于这些歌不是对生活直接感受的结果，是“编”出来的，其感情也是硬挤出来的，而不是“流”出来的，更不是“喷”出来的。安塞县化子坪乡有位年近七十的老太太余步英，她早年创作的《想起我男人背地里哭》，虽然长达五六十行，但因为它说的是作者的真事，抒的是作者的真情，因而流传至今，听者无不为之感动、为之泪垂。不妨录下几段：

阳洼的个糜子背洼的个谷，
想起我男人背地里哭。

苦命我呀苦命实苦命，
白菜芽芽我苦菜根。

天底下没我苦命的人，
十六岁上进了张家的门。

十九上生下男孩童，
刚刚磨成一个人。[①]

---

① 磨，陕北将物体在地上拖拉称为磨，这里为拉扯之意，“磨成一个人”即拉扯大了点。

冰河消凌柳枝青，
杨家园子[1]闹了红。

我男人跟着共产党，
乡政府里把委员当。

负责人[2]激发[3]他起身[4]，
柠条梁[5]上去办货。

民团抓住上五刑，
吊在过梁[6]上扎[7]口供。

打死打活不应称，
口称我是出门人。

临了打死命归阴，
脑瓜盖揭在半空中。

我好象无根的大沙蓬[8]，

① 杨家园子，陕北村镇名。
② 负责人，这里指党的负责人。
③ 激发，方言，打发之意。
④ 起身，方言，即动身。
⑤ 柠条梁。陕北地名，游击队活动区。
⑥ 过梁，即大梁。
⑦ 扎。意即落实。
⑧ 沙蓬，即蓬蒿的一种。高原冬、春季风大，干枯的沙蓬往往从根部折断，随风飘荡。

哪达[1]落下哪达盛[2]。

山丹丹开花背坬坬红，
我男人死的为革命。

天上下雨地下滑，
跌倒了咬牙再拉[3]起爬。
……

占了这许多篇幅，也仅录下了歌子的一部分。歌子所述是作者的身世经历，是作者强烈感受到的东西，写下来怎能不真实？怎能不自然？又怎能不强烈感人呢？这仍然是个从生活的真实出发的问题。革命历史民歌中一些歌子，是从作者的主观意图出发而产生的，这样的作品虽然动机是好的，有的在当时也起过一定作用，但多比较概念，缺少感染力，艺术生命是不强的，当然也不会流传久远。必须对它作出全面的、实事求是的估价。

陕北革命历史民歌对陕北民歌艺术传统的继承是多方面的。如音乐方面，除一些改编歌子与原民歌的曲谱有出入外，几乎全是套用的原曲谱。如《美国的飞机我们欢迎》原本采用了《三十里铺》的曲谱，《告士兵歌》采用了《接小姨》的曲谱。语言方面，传统民歌中一些优秀的句段也被原封不动地照搬了过来，如“前沟里下雨后沟里晴”，“双扇扇门来单扇扇开”，“阳畔上的核桃河畔上的枣”等。

---

① 哪达，方言，即哪里。

② 盛，方言，即停留，居住之意。

③ 拉起爬，即往起爬。

在继承传统的基础上，陕北革命历史民歌也形成了自己的艺术特点。这些特点，主要反映在它所形成的特有气质感和情调感方面。

通观陕北传统民歌，给人的突出感觉，一是气质感差，一是情调忧郁消沉。那些反映劳动人民悲惨生活和遭遇的歌子自然不在话下。如信天游："民国十七年，陕西遭年馑，糠皮皮和苦菜，三天喝两顿；叫声乡长哥，你给我卖老婆，你看这窝八口人，光景怎么过？"《光棍受可怜》："乾隆六十年，世事不周全，什么人留下咱光棍受可怜？"……。那些反映爱情生活的歌子也普遍呈现出万般的凄苦和失望："斗大的西瓜解不下个渴，什么人能治我心难活？""鸡爪爪黄连连苦菜菜根，苦言苦语苦在心"，"大河畔上种黍子，好女子寻下个灰畜子[①]"。即便个别透出欢乐气氛的歌子，那欢乐也往往象天外流星，一闪即逝，用"四面里下雨当中里晴，为朋友[②]好比接喜神"一句来喻之，可以说是恰如其分的。劳动人民因政治地位的低下和物质生活的艰难困苦，已处在一团漆黑之中，因此，那为朋友之喜，不过是阴空中偶然出现的一缝蓝天而已，马上便会消失殆尽，即使它永不褪，也改变不了整个雨天的局势啊。如此，爱情这本来美好的乐章，也只好是"抽签打卦问神神"，"来时好象个蝴蝶飞，走时好象个鬼拉腿"，"一搭里死，一搭里埋，一搭里上了望乡台"。就连一些带有强烈反抗情绪的"长工歌"和要求爱情自由、婚姻自主的歌子，也每每给人以盲目感，充满了失望情绪。

---

① 灰畜子，指没有精神、没能耐的男人。

② 为朋友，为，读 wéi。陕北所说的"为朋友"、"交朋友"、"搭伙计"，均指超越正常关系的男女之交。

仍以《揽工调》为例。歌子一开始，似乎要“大干一番”了，但这情绪随着歌子的发展走着下坡路，歌子唱完了，情绪也落到了最低潮：“打开后门，安顿后人，子子孙孙再不要揽工。即使要揽工，死罪直受尽。”简直是“秃头蛇尾”。这首歌还是比较激烈的，其他长工歌到结束时更多是有气无力，情绪更为低落、消沉。这似乎是传统民歌的一个带有普遍性特点。反映在气质上，精神是萎靡的，既虚又弱。这种状况，完全是时代造成的。

革命历史民歌就完全不是这样的了。它呈现出的是一种奋发的、健康的精神面貌，气质刚强，情调昂扬，鲜朗、轻松有生气。先举《妇女放脚歌》为例：

妇女姊妹快起来，
赶快把你的脚放开。
放脚剪发人人爱，
自由平等来。

尔格[①]的世事翻了个怪，
我们妇女也组织开。
妇女队呀本不赖，
革命成功快。

看，一首小小的歌子，给人的气质感多么充沛、健康，而作品的情调又多么清新、欢快，与传统民歌的“三行行鼻子两行行泪，你可叫老乡无了主意”所给人的气质感和情调感全然不同。这仅仅是一首反映妇女生活的小段，那些反映革命武装斗争的歌子所给人的这种感觉就更显明了。

---

① 尔格，方言，即现在。

为了便于全面认识，这里仅择出一些段落：

红军共产党天心顺，
全世界的老百姓都随红军。

一人一马一杆枪，
咱们的红军势力壮。

镰刀斧头老镢头，
砍开大路穷人走。

革命势力大无边，
红旗一展天下都红遍。

——《天心顺》

一人一马一杆枪，
一颗子弹推上膛，
叫敌人，快缴枪！

——《打得敌人满沟跑》

打开米脂城，
先杀芦先生[①]，
白军衙役都缴枪，
活捉高和亭[②]。

①② 芦先生、高和亭，均为当时米脂的反动分子。

身背独角牛[1]，
要打马蹄沟[2]，
怕得保甲就磕头，
看我们牛不牛[3]！

——《打开米脂城》

红军说一声，
稽查都来听：
你们不要隔河来交战。
陕北革命成了功，
走你们山西太原城。

——《打开清涧城》

好了，以此一斑，足可见其全豹了。那旺盛的斗志、雄壮的气势、振奋的精神融会一气，使陕北革命历史民歌具有了一种浑厚逼人的气质感和昂扬的情调感，这是一种力量、一种希望的显示，一种决心的显示。如一首信天游：

松树不怕狂风刮，
共产党员不怕杀；
钢刀架在脖子上，
还把白匪大声骂。

说到底，这种气质，这种情调，是时代精神的艺术再现，是生活情调的艺术再现，就连反映男女爱情的情歌也无不具有这些风格特点。请看《哥哥当兵揹钢枪》：

---

① 独角牛，又名折腰子，是一种土造手枪。
② 马蹄沟，村镇名，原属绥德县，现属子洲县。
③ 牛不牛，方言，即神气不神气之意。

风刮那树叶沙啦啦响，
我的那哥哥掮钢枪，
掮起钢枪多威风，
哼呀么扔把那，
扔哎得得吊呀么，
骑上个马儿要赶路程。

多么抒情！这个情又抒得多么昂然轻松！莫说唱，仅念一遍也会令人精神为之一振的。陕北革命历史民歌的这些风格特点反映在多种类型的歌子之中，就连一些劳动号子也不例外。如安塞县的《石硪号子》：

半夜来叫门，（哎咳哟）
问你是哪部分，（哎咳哟）
只说是老刘的人，（哎咳哟）
赶快请进门。（哎咳哟）
……

《打夯号子》：

八路军呀哟哟，
不怕难呀哟哟！
赤脚片子哟哟，
打裹缠呀哟哟！
一天两顿哟哟，
小米饭呀哟哟！
决心消灭哟哟，
胡宗南呀哟哟！

文艺必须尊重生活的真实，作者的主观意念必须无条件地服从于生活这个客观存在，这是唯物主义对文艺的基本要求，陕北

民歌已经从正反两方面证实了这一点。作品的形成，固然包含有作者的主观因素，但这个“主观”应当建立在客观基础上，生活的真实通过作者的主观作用在文艺中反映出来，这才是唯物主义的反映论。

以上所谈的气质感和情调感两大特点，是陕北革命历史民歌艺术风格上的主要特点。其他方面，如语言上对传统民歌语言特点的继承和发展，就十分显见。如那句“千里的雷声万里的闪”，传统民歌中下句是“远路的朋友徒枉然”，抒发了男女思念之情，上下句的结合是有机的，十分贴切；在革命历史民歌中，下句是“咱们革命的力量大发展”，这样一来，上句的比兴渲染出了革命斗争那浩大雄壮的声势，产生了新的意境。另如比喻男女恩爱之情的“红豆角角熬南瓜”，用进革命历史民歌中，下句成了“革命成功了再回家”，其意味远远超出了原有的范围：用上句反比下句，一面是夫妻恩爱，一面是革命事业；革命固然重要，但夫妻分离也确是苦情，两者合为一体，便形成了感情的矛盾——陕北妇女宁愿“活守寡”，而踊跃送丈夫参加革命，告诉他“革命成功了再回家”，她们那崇高的精神思想境界被揭示得多么充分！——上句比兴有力地陪衬了下句的实意。

应当特别指出的是，陕北革命历史民歌中一些歌子，特别是一些专业作者创作的歌子，其语言太“文人气”了，全然不是陕北人民的口头语言，与陕北民歌语言上的传统风格差之千里。诸如“乐无边”，“多贡献”，“笑盈盈”，“胆战心寒”，“询查”，“类型”，“懈怠”之类的词句比比皆是，甚至出现了“如雪光”，“昼夜”，“杀敌不顾生”，“统统翻了身”这些在当时的陕北民间绝对不会出现的词句。题为民歌，却并非“民语”。因此，严格地说不应将它们算作民歌。

陕北革命历史民歌中还出现了不少语言不通，用词不当的现象。对此问题应当另眼看待。因为陕北老百姓对新事物是很敏感的，特别是一些刚刚传入的新鲜词语被当作一种“时髦”，他们总是按照自己的理解将它们用进了民歌之中。如对“欢迎”、“认真”、“亲爱”三个词的应用就很多：“打开南沟岔，老百姓欢迎它”，“火烧大衙门，劳苦群众都欢迎”，“妹妹送哥当红军，抗日事情要认真”，“去年我当红军，革命要认真”，“亲爱妹妹你放心，我今出去当红军”，“迷醉的懒散的亲爱士兵”……语句不够连贯和用词不当的地方。如《跑步歌》中的一段：“打倒万恶敌人，日本缴枪来投降。打倒日本扩大革命，空前的革命多英勇。”

这些语言，我以为虽不算精彩，却也不能统称败笔。对文艺来讲，语言仅仅是个工具而已，只要它能充分表达所要表达的内容，就应称“好”。上面所例举的段句，不但谁人都能领会，而且恰恰因为它们被应用的不够准确，反倒更加显示出其时代感和独特的个性，今天无须从语法上对其进行挑剔，如《刨洋芋》中的一段：“一镢头下去，翻过来瞧一瞧：这么大的洋芋，你看妙不妙！”我说“妙！”，妙就妙在这个“妙不妙”上，它把战士们对丰收的喜悦心情充分地、形象地、别致地表达出来了。若换个“好不好”固然更确切些，但感情能表达得如此充分、形象、别致吗？这仅为其一。其二，老百姓用这些词语，说明当时革命思想的传播是较普遍的，说明人民对这场革命斗争是报以十分热情的，因而，这些语言的被广泛运用，对我们认识那个时代客观上不是毫无价值的。其三，这些似通非通的语言词语能使读者产生一种特殊的“味道”，那便是对朴素、真挚却又有些天真幼稚的陕北劳动人民性格特点的形象感应。

第四章　说起个他，就有个他

——鲜明的形象性

一

好的民歌，总是以形象鲜明为重要特征的，总是善于把抽象的东西通过形象表现出来，让人摸得着，看得见。中国各地民歌都具有这一鲜明特征。例如一首壮族民歌："山歌好比龙泉水，深山老林处处流。若还有人来阻挡，冲破长堤泡九州"。用有形的水来形容无形的山歌，听觉已化为视觉形象，再把这个龙泉水置于深山老林之中，这就构成了一个具体的画面。最后一句"冲破长堤泡九州"，形成了画面形象的扩展和外溢，静止形象变成了可动形象，给人的形象感就更强烈了。另如一首江南一带的插秧歌："赤脚双双来秧田，低头看见水中天。行行插得齐齐整，退步原来是向前。"从人物到人物眼前的水，再到整个秧田，都是一个个有形的画面。画面一步步扩展，直到展开整个秧田景象。这里，展示的虽然只是秧田这局部的画面，但因为它有着特殊的形象感，因而往往可以触发人们的想象和联想，使这局部的形象突破具体的画面，展现得更加广阔。

鲜明、具体的形象，可以触动人们的审美感官，产生一系列的想象和联想。这些想象和联想又会反过来对原有形象进行补充和扩展。这就是艺术形象所具有的特殊功能。

陕北民歌的形象性是很强的。随便举出几例。如："脚踩石头手扳墙，眼泪儿滴在红鞋上"，一下将一个陕北农村姑娘的表象用特写镜头推到了我们眼前。另如："山沟沟开了朵无根花，扰乱了妹妹的心思你走呀！"用山沟沟里的一朵无根花这具体的实物来比喻姑娘纷乱如麻、无着无落的心境，就给人以鲜明的形象感受。陕北民歌几乎每首都可以成为这样的例子。

广大的陕北劳动人民凭着他们对生活的深刻观察体验和长期的形象积累，最善于用生动鲜明的形象说话。别的不说，仅陕北的地方语言，就十分生动形象。如：说谁走的快，不说快，而说"呼噜噜"——"呼噜噜就过来了"；描绘某个物体出现的突然，不说突然，而说"闪"——"半路里闪出个人儿来"；描绘声音之大，用"喀嚓嚓"——"半空里喀嚓嚓一声雷"，"说话喀嚓嚓的"。把女人的盘辫子叫"麻花头"，剪发头叫"短帽盖"；用"呲溜溜"来描绘清风，用"呼啦啦"来描绘物体的动荡之大……或象形，或象声，或摹拟，或比喻，总给人以鲜明强烈的形象感受。民歌是人民的口头文学的一种，生活中生动形象的语言，必然会在民歌中更集中地反映出来。比如："忽啦啦把门开"，"蓝格英英天上起白雾"，"毛达老柳树空克唧"，"满天的乌云一风扫"等。其形象简直达到了有目可睹、有手可触、触而有感的程度。

那么，是否在形象的创造方面，陕北民歌与其他各地民歌完全相同，毫无区别了呢？我看，基本的方面是相同的，但陕北民歌又具有着自己的一些特点。文艺的形象的产生，是自然（生活）与人统一的结果，是主观与客观融会贯通的结果，所以，形象本身包含有主、客观两种因素。由于陕北民歌多为劳动人民因人、因事、因景、因物而引发的即兴之作，因而它在形象的创造方面总是以客观描写为先；由于它的体裁形式的特点，使它更侧

重于对白描、比兴手法的运用，而这些手法的运用又反过来突出和加强了对形象的客观描写。

还是用例证来说话吧。比如这段歌：

一对对鱼儿顺水水游，
你把哥哥记心头。

上句写的是景，已经给我们了一个完整的画面。这个画面咋看起来与下句没什么联系，但细心体味一下，就会发现其中的联系是十分密切的：作者首先看到的是景，然后才想到了自己，这叫“触情生情”，先有景，景又触发情思，而景，就是一种形象。这首歌上下句的联系在于它们的“因果”关系：看到河里成双成双的鱼儿，想到了自己的孤身只影，想起了自己的心上人……。这是一种从自然到人，从客观到主观，从景物到感情的过程，也是从形象到抽象的过程。在这里，形象被直接地、客观地创造了出来，因而给人以形象的直接感受。

这种形象的创造方式，我们可称它为“直接展示法”。

陕北民歌的形象创造，采用的几乎全是这种形象的直接展示法。如：“风尘尘不动树林林响，月亮地等哥哥哟好心慌”，“太阳下来照窗台，十七八的女娃碾糕来”，“大河里流凌小河里转，你把哥哥的心搅乱”等等。有一首船曲，采用的是白描手法，直接创造了形象，十分鲜明生动：

水船漂漂你两盏灯，
底下的大水浮起[①]的风。
风打小灯灯不明，
水打船头船难行。

---

① 浮起，方言，即“上面”。

在这里，有形的灯、无形的风、有色的光、运动着的船构成了一幅油画般的画面，简直在人眼前动起来了。它调动的，不仅是人的视觉、听觉这些审美感官，也由于形象的运动特征，调动起了人的筋肉、精神方面的感官。

这种形象的直接展示方式，是陕北民歌的创作运用了形象思维方式的结果，也是它高度艺术性的又一显著标志。

陕北民歌的这一特点，与它大量地采用比兴手法和白描手法是分不开的。这些手法的采用，又是与它体裁形式的特点分不开的。如“信天游”形式，只有上下两句，而且上句多主比兴，这就使它的客观描写占了一半的比例。如“沙疙崂[①]跟上雁轱辘[②]飞，吊冰取火么一半回”，上句全是比，一下句的“吊冰取火”也是比；“鸡娃子叫来狗娃子咬，当红军的哥哥回来了”，可以说，上下两句全是白描；“白脖子鸭儿你朝南飞，你是哥哥的勾命鬼”等，都是采用白描、比、兴这儿种手法直接创造出形象来。另如一首船曲：

无事出东门，
河湾里去散心。
猛然抬头看，
舟船水上行。
船里头又坐一个花大姐，
实实爱死个人！

没有比，没有兴，但其中岸上的“我”、水中的船、船里的姑娘等组成了一个完整的画面。这种近乎白描的手法是陕北民歌

① 沙疙崂，沙漠地带的一种鸟。
② 雁轱辘，即大雁。

的基本手法，特别是在叙事性民歌里运用极为广泛。如《掐蒜苔》第一段：

手提上篮篮掐蒜苔，
担墙[①]撩过个戒指来，
真是一个好奇怪！

作品给我们展示出来的只是一位提着篮篮去掐蒜苔的姑娘，看到隔墙扔过来的戒指，惊讶不已的样子。这只是一个简单的生活小景，但通过它却似乎让我们看到了一个更大的环境范围：绿色的菜园，弯曲的小道，远处的青山以及周围的村舍房屋等。这就是艺术形象所具有的特殊效果，它能给人以深广的意境，将读者的身心引进去，去自觉地感受、想象，去对这个形象作更大范围的扩张，形成形象的外溢。

这样的佳作太多了，不妨再欣赏几首。

写擀面、煮面：

凉水水和来热水水拌，
三锤两打上了案。
煮到锅里打转转，
捞到碗里莲花瓣。

——《何家媳妇》

写女孩担水：

木桶高，扁担长，
伸胳膊两头够不上。

上坡坡碰了奴的裙边边，

① 担墙，即隔墙。

下坡坡湿了奴的金莲莲。

一把撇在个半坡上，
对着水里的人儿说恓惶……。

——《秃子尿床》

写新婚之夜：

二更子鼓里吹，哎哟
二更子鼓里吹，
小丈夫睡觉又把个灯儿吹。
蛐蛐儿小声叫，
谁也不认得谁。

——《五更鼓》

写白军“围剿”群众：

围剿得男人满山跑，
围剿得女人地窖里嚎[①]，
地窖里钻出一颗脑[②]，
骂一声白军是猴小小[③]。

写秋天景象：

九更子月儿万丈丈高，
花叶叶悄悄它离了树梢梢，
金雀子跳来吱啦啦叫，
九天仙女树前她绕了几绕。

——《十二更月》

好了。信天游只有上下两句，很难全用来描绘，而小调之类

---

① 嚎，陕北称哭为嚎。
② 脑，方言，即头。
③ 猴小小，骂人话，儿子、孙子之辈的意思。

又太长，不便过多抄录。这里仅出示几个小段，由此也可对陕北民歌的形象性有一定的感受了。在气象万千的自然界和丰富多彩的生活面前，文艺作品所能提供的形象总是微小的，如沙漠之粒、海洋之滴。这就要求作品所提供的形象必须蕴藏深远，具有外溢性，以引起读者丰富的想象和联想。关键在于作品提供的形象的具体。只有具体，才可能真实；也只有真实，才可能引起人们的联想和想象。俗话说，“师傅引进门，学艺在个人”，如果将读者、听者比作“学艺”的“个人”的话，那么，作品提供的形象就是“师傅”，它担负着引读者、听者进入艺术想象和联想的“门”的任务。陕北民歌的形象性如此强烈，一方面，在于它强调客观的描写、反映，另一方面，在于作者对生活的深刻观察、体验，对生活中形象的感觉和积累。“身之所历，目之所见，是铁门限”[①]，陕北民歌的作者们迈过了这个铁门限，因而获得了特殊的形象。

以上仅是陕北民歌在形象创造方面的某些特点。它的鲜明的形象性，主要表现在对人物形象的描写和塑造上。

二

“文学是人学”。人物形象的刻画是文艺的主体核心。当然，这一般是指叙事性作品而言。但是，十分可贵的是，陕北民歌以它那短小的篇幅竟也程度不同地刻画出了众多的人物形象。不光叙事性作品，包括一些抒情性作品也具有着这一突出特点。这就将陕北民歌的形象性推到了一个新的高度。

① 清，王夫之语。

有这样一个动人的故事：民国初年，在陕北一个小镇上有位年轻的姑娘，生得十分俊俏，“苗格窕窕身子花卜楞楞的眼”，惹得周围的小伙子们心神不定，为之倾倒。说媒的人踏破门坎，但都被姑娘一一回绝了。原来，她已经有了“相好的”了，是本村一个庄稼汉，两人自小在一搭，可算是青梅竹马了。但是姑娘的父母却不赞成这桩婚事，他们一心想为女儿找一个有钱有势的人家。于是，父母同女儿发生了矛盾，任凭父母如何劝阻威胁，姑娘全不当一回事，仍一心爱着那个庄稼汉。这可让做父母的发愁了：万一女儿闹出什么不光彩的事来，不就丢人现眼了吗！恰巧：媒人拿着白花花的银元上门来了，说的是一个富豪人家子弟，此人不但年龄小，“奴家十七他十一”，而且患有严重的先天性疾病。但是“银钱买动了娘老子的心”，便将女儿派派场场地嫁了出去。

姑娘出嫁后，对那个“小丈夫”根本不尽一点妻子的义务，仍与那个庄稼汉明来暗往。这使得姑娘不但遭受多次毒打，更遭到了村里人的白眼，说她“你这个女人不正经，有了男人寻男人”，说：“尔格[①]的世事没王法，又骑骡子又骑马”等。毒打，没有动摇姑娘的爱情：“咱二人睡下一对对，盒子枪打死不后悔”，“三打两打尽你打，至死不说过光景的话”。社会舆论的压力，不但没有使姑娘低头，反而扫掉了她原有的羞怯之心，变得胆气更壮了，“咸（闲）言淡语我不听，将他们唾沫淹不死个人”……。

这真象是一个虚构的民间故事。其实不然，这是一件真事，发生在二十世纪二十年代的陕北临镇[②]，人们将它编成了歌儿来

---

① 尔格，方言，即现在。

② 临镇，地名，在延安东南一百余里处。

唱，歌名就是这位姑娘的真实姓名——《兰花花》:

青线线蓝线线蓝格英英[1]的彩，
生下一个兰花花实实爱死个人。

五谷子田苗子数上个高粱高，
一十三省的女儿哟数上兰花花好。

红绣鞋金莲子好比那两盏灯，
兰花花穿上耀了我们年轻人。

正月里说媒二月里订，
三月里交大钱四月里引。

三班子吹来两班子打，
撇下我那情哥哥抬进了周家。

兰花花下轿来从西望到个东，
照见周家的猴老子[2]好比那一座坟。

你要死来你早早的死，
上午死了兰花花后晌走。

手提上那羊肉怀里揣上糕，

① 蓝格英英，“英英”是对“蓝”的形容，“格”在此处一般没有实意。
② 猴老子，陕北骂人话。

泼上性命往哥哥家里跑，

我和我的个情哥哥有拉[1]不完的话，
咱二人死死活活常在一搭[2]。

……

仅仅二十多行歌词，却把一个活生生的反抗妇女的形象推到了我们眼前。听，她的美貌在歌里表现得多么充分！更可贵的是她的特殊的性格：内心质朴单纯，泼辣而又大胆，内在感情象一团火焰，将她美丽的容貌熔炼得闪闪发光。

在那个以封建道德为正统观念的时代，媒妁之言、父母之命，扑灭了多少姑娘心头的爱情之火！“豌豆开花麦穗穗长，奴妈妈卖奴没商量”，“正月里是新春，双双媒人双进门；双双碟子双筷子，黑格盈盈[3]倒把个媒说成”。不幸的婚姻，又激起了多少姑娘对封建观念的憎恨，她们强烈盼望着能解脱捆在她们身上的封建枷锁，强烈盼望着婚姻的自由。而兰花花正是这千千万万个要求解放的妇女的一员，是那个时代劳动妇女的一个代表性人物。

但是，从生活的真实看，公婆、丈夫对那些追求爱情自由的女性来说，还不是主要的敌人。“家法”，往往构不成对她们的最大威胁。“三股子麻绳墙上挂，指他们老小管不下”，“水蘸麻绳三股子拧，指他的王法不中用”。这些陕北民歌的佳句，正是陕北妇女对正面压力的反映。毒打，是扑不灭爱情之火的，古来

① 拉，读 là，意与说同。
② 一搭，方言，即一块，一起。
③ 黑格盈盈，方言，形容很黑，“格”作虚词用。

如此。那么，什么是这些反抗者最有威胁的“敌人”呢！应该说，是她们的父母姐弟，是她们的亲戚朋友，是那些普普通通、老老实实的农民。这些人受几千年封建道德意识的精神统治，已经形成了一种固定的观念，他们的舆论就是这些反抗者的最有威胁的“敌人”。哪个姑娘没有羞怯之心呢？一般姑娘可能经得起公婆丈夫的毒打，但往往在强大的社会压力下而自惭，而屈服。因而，在那个时代，她们的反抗往往以隐晦的方式表现出来，也往往以隐晦的方式悄悄隐去。而兰花花呢？完全不同于一般妇女，这正是她特殊性格的反映，也是这首歌的价值所在。你看：她聪明率直，热烈如狂，具有一股一般妇女少有的“野性”，即使在结婚那天，在众目睽睽之下，她也不低头——

兰花花下轿来从西望到个东，
照见周家的猴老子好象那一座坟。

好一副凛凛然的神气！不但对自己过去的“不规”毫不自惭，竟然怒火中烧，骂起女婿来。这是一种多么大胆的反抗，它不光表现在行为上，更表现在精神上。再看——

你要死来就早早的死，
上午死了兰花花后晌走！

黑地里死了半夜里埋，
赶天明做下一双上轿鞋①！

看，何等大胆！何等泼辣！她恨，恨得切齿；她笑，笑得开心；她哭，哭得痛快；她爱，爱得又那么深切——

① 鞋，读 hái。

手提上羊肉怀里揣上糕，
泼上性命往哥哥家里跑。

我和我的那情哥哥有拉不完的话，
咱二人死死活活常在一搭！

这是一个特殊人物，在她身上有着一般女性所少有的热烈、大胆和持之以恒的决心；这又是一个普通的人物，在她身上有着一般女性所具有的质朴、纯真和对爱情的深切。——个性和共性的融和，使她的一言一行、一举一动都迸发出性格的火花，显露出不尽光彩。在这里，生活中的形象已变成了艺术典型，其个性特征将她的精神、思想高高地托入了辉煌的云霞之中，人物形象不但无比鲜明，而且具有强烈的艺术震撼力。作品以这极小的篇幅，给了我们如此生动的艺术形象，不能不使人佩服这些艺术家们的天才！

象兰花花这样鲜明生动的人物形象，在陕北民歌中可以说是成群结队的。有“夏天穿个烂皮袄”的揽工汉，有“成天起来抱茶壶”的地主；有“白羊肚手巾黑夹夹，手里又提个镢头把”的青年农民，有“双辫子飞机头，裤子打灯笼”的姑娘；有“头戴金簪”，“身穿八宝罗裙”，“脚蹬红洋缎绣鞋”的千金小姐，有“白脸脸不怕太阳晒，巧格灵灵手手掏苦菜”的小家碧玉；有“头发锈成个毡片片”的婆姨，有“头戴红缨帽，身穿紫酱袍”的秀才；有“光头亮太阳”的尼姑，有“腰里紧个宽皮带”的士兵；有“看见姑娘比他娘也亲”的军阀，有“肩扛五洋钢”的红军战士；有“黑眉眼”的赌棍，有“泪汪汪”的小媳妇；有二流子，有算卦先生；有农民，有工人；有商人，有媒婆……各个阶

级，各个阶层，各行各业，男女老幼……。可以说，凡是当时的陕北生活中存在的人物，几乎全在陕北民歌中留下了他们的尊容。这成百上千的人物建立起了一个别具一格的人物画廊。

陕北民歌是怎样刻画出了这些人物的呢?

先从这些人物的外形刻画说起吧。陕北民歌很善于突出人物的外貌特征，往往以速写的方式，三笔两笔便将一个人物的肖像勾勒出来。如信天游里的一段：“羊肚子手巾脖子上围，不是个哥哥他是谁？”完全是一个地道的陕北青年农民的形象；《干大》中“别的工作他看不下，眼前里一盏洋烟灯”两句，把一个好逸恶劳的老二流子的形象推到了我们面前；《公公烧媳妇》中一段对“公公”外形的描写：“长袍短褂黑腰带，烧媳妇的毡帽头上戴”，从这个打扮上，可以让人一眼看出这不是个一般农民，而是一个富裕户的老掌柜——人物身份出来了。后面一段描写媳妇在院里簸簸箕：“风打围裙的溜溜转，爱的个公公牙呲转[①]”，不但展示出媳妇的动作形象，而且用“牙呲转”三个字，形象地勾勒出了公公的下流嘴脸。即使是一些“说理”性的歌子，也都很注意给人以形象感受。如《女娃抽大烟》，讲的是抽大烟的危害，其中一段是：“大烟本是害，杀人更比钢刀快，白格生生脸脸抽成个黄蜡片”。专门描画人物外形的歌子就有不少，如产生于革命斗争时期的一首《“活妖精”》:

机器袜子[②]八眼鞋[③]，
毛司布裤子风摆开。

---

① 牙呲转：笑得咧开嘴露出了牙。
② 机器袜子，指用机器织的线袜子。
③ 八眼鞋，指带鞋，一边四个砸眼。

走起路来格派派[1]，
斜眉吊眼让人爱。

老婆子一看骂起身[2]，
尔格[3]的女娃活妖精！

这姑娘的形象，是看不惯年轻人的打扮的“老婆子”眼里的形象，用电影术语说，叫“主观境头”。第一段写了姑娘的装扮，虽有“风摆开”这样的动象描写，但给人的感觉平板。然第二段对姑娘走路的神态描写和一个“斜眉吊眼”，一下使人物活起来了，有了精神，有了风采。这是一种“点化”的手法。它很富于表现力，往往一笔下去，便可概括地、精练地、生动地将人物的全貌、甚至精神状态描画出来。

点化法是诗歌的惯用手法。因为民歌不同于小说戏剧，可以摆开阵式，对形象进行全面细致的描写解剖。它要求用最少的语言给人以最多的内容，用局部的、个别特征的描写给人以形象的全面展示。因而，能否抓住人物外形最富于特征性的东西，就是关键了。这需要对生活中人物形象作认真的观察、感觉，抓住特征，“以纲带目”，以点带面。如有一首《邋遢婆姨》，是以夫妻逗趣的方式写人物外形的，按说，笔墨应当倾重于这个邋遢婆姨的肖像描写了吧？可是不然，全歌只用了“头上那金丝乱如

① 格派派，形容走路有精神，利索的样子。

② 骂起身，即骂起来，陕北将开始做某个事，惯说“起身”，如将开始干活说“干起身”，开始走路说“走起身”。

③ 尔格，即现在。

麻”、“腔子[①]上的恶水[②]打擦擦[③]”、“口里又长一对大板牙”几句来描画人物。这几个特征就抓得好，从她那乱如麻的“金丝”、腔子上的“恶水”和一对“大板牙”上，我们会联想到她那多日未洗的肮脏的脸，那双手，和全身破旧的衣裳——一个邋遢女人的全貌已清晰可辨了。几个小小的特征起到了点化全貌的作用。这样的描写较之全面的、细腻的描写更为有力，因为它可以触发调动读者听众的想象和联想，引起他们的形象思维，由此及彼，以自己对形象的积累去丰富和补充作品所提供的形象，使之更为饱满，更富于生活感。而读者听众的这种想象和联想活动，就是一种艺术审美活动。

有一首《闹赌博》，对人物外形描写极为生动。作者先从赌棍的衣着上写开来：“头上戴着个烟熏子帽”，“穿了个袄子没袖子”、“没领子”。这个打扮就十分古怪，使人难以理解。但作品马上做了解释：那个烟熏子帽是他日以继夜地钻在暗处耍赌，“烟灯起来熏黑了”；他袄子上的袖子呢？是赌时“拈骰子抹牌磨烂了”，领子是在与其他赌徒的“踢打斗阵”中“扯烂了”。这无疑是一个老资格的赌徒了。歌中对他的外形描画，似怪而不怪，未必然而竟然。这些衣帽穿戴在这个赌徒身上，无疑是再合适不过的了。这样逼真的描写，也使我们由此而感觉到他生活的昏暗与反常：破窑洞，小油灯，哗哗响着的赌具，狂笑与怒骂，时而鸦雀无声，时而突然哄叫，拼死的扭打……，使我们掌握住了他的精神面貌、昏暗破碎的心理状态。这就是出色的肖像描写达到的艺术效果。

---

① 腔子，陕北称前胸为腔子。

② 恶水，陕北称人体、衣服上的油渍污垢为恶水。

③ 打擦擦，即溜冰。

人物肖像描写，如果仅仅给人以形象的外在感受的话，这个描写便失去了它应有的意义。所以，鲁迅先生说：“倘若画了全副的头发，即使细的逼真，也毫无意思”。[①]陕北民歌总是让人透过人物的外形而看到其内心世界，甚至看到其性格特征。如有一首《推炒面》（陕北民歌的《推炒面》有两首，这里指传统民歌中的那首。）歌的开头部分，对杀害丈夫的凶手高花旦作了详尽的外形描画：

弯弯眉来柳叶斜，
高花旦长一对花眼眼。

白布衫来短坎肩，
毛蓝布围裙留白边。

红丝绸裤子两腿蹬，
什样锦花鞋包后跟。

脚尖好象个豆芽根，
脚后跟好象个麻钱踪。

金打箍子银项圈，
满把手戒指发翠蓝……

一首七八十行的歌，却花了这许多笔墨去描绘一个人物的外貌，似乎有些浪费了。从她的衣着打扮上，很难看出人物的身份和职业，但是，它显示出了性格特点，这是一个生得漂亮、又十

① 鲁迅：《我怎么作起小说来》。

分喜好打扮的女人，外表的华贵掩饰不了她性格的平庸。爱美之心，人皆有之，但这个“美人”非但不能使人产生美感，反给人一股阴森的凉气。这无疑是个追求享乐、思想狭窄、心底狠毒的女人。这就是说，外形见了性格，见了思想精神。这段描写，也为这个人物后来杀害丈夫的行为提供了思想性格依据。

更有精彩的外形肖像描写在后面：

白格生生的脸脸太阳晒，
巧格灵灵手手掏苦菜。

——《妹妹十七八》

羊肚子手巾三道道蓝，
精脚片子[①]你地塄塄上站。

——《羊肚子手巾》

两段描写，勾勒出了人物的外在形象，同时自然地揭示出了他（她）们热爱大自然、热爱劳动的朴实美好的性格内涵。

白脸脸坐在高粱地，
毛眼眼看人有主意。

——《妹妹有心你不敢》

巧口口说来毛眼眼照，
满口口白牙你对哥哥笑。

——《野鹊子上树》

同是在与情人约会中的姑娘，但因作品给我们提供的人物肖像不同，我们对这两个人物性格的感受也就不同：前一位姑娘看来比较深沉，外表平静而内心活动复杂激烈。从她抿嘴不语、认

① 精脚片子，即光脚。

真观察思考的神情上，显示出了她性格的内向和思维的细腻。而后一个姑娘就不同了，在情人面前，已抑制不住内心的喜悦和激动，又说又笑又目不转睛地盯着情人，眼、口、手全部行动，都有点忙不过来了。这是一个单纯、热烈、性格外露的姑娘，内心象一团火，外在也象一团火。和这样的情人相会，男人们怎能不望得发呆。

读者、听者不是相面先生，一看外表就能把人物的内在、性格说出来。但读者、听者其所以还能说出来一些，一不是靠相面，二不是靠理性的推理。靠什么？靠对人物形象的感觉。这个感觉，一方面在于自己对生活形象的积累（包括理性认识在内），一方面在于陕北民歌所提供的这些人物的外在形象，给人以形象感觉的结果。所以，陕北民歌的人物外形描写，正是作者的这种感觉向读者、听者的传递。后者通过这种感觉，往往可以轻而易举地看到人物的性格、内在的一些东西。

由于是感觉的结果，因而陕北民歌的人物肖像就全然不同于照像馆出来的人物照片，它是活的，是运动着的，包括内在的和外在的，肌体方面的和思想、情绪、心理方面的在内。这就是艺术与技术的根本区别。技术是以手段的高下为评定优劣的标准的，而艺术的手段仅仅是达到目的的方式而已。照像馆的人物照像是以人物的外在为工作对象的，所采取的灯光、布景等措施也仅仅为了达到人物外在的逼真，而艺术的肖像描写却是以揭示人物的性格、心理等内在为目的的，外在的描写仅仅是通往内在的渠道。

切莫将技术误为艺术！

应当提及的是，在陕北民歌的人物肖像中，总是渗透着作者感情的汁液，反映着作者的爱憎与褒贬。比如对一个老女婿的描

写：“满脸的胡子赛猪鬃”，对一个小女婿的描写：“又秃又拐又尿床”。《大女子要汉》中对那个女婿的描写：“耳又聋来眼又花，满口一嘴大酥牙，脊背上有疙瘩”等。作者采用了漫画式的手法勾勒出了这些人物的肖像，贬意尽在其中。他们往往形象地画出这些人物，然后拿出来予以尽情的嘲弄。比如一首信天游《看你也不是个正经人》：

瓜壳壳眼眼弯眉毛，
二轱辘[①]眼镜戴金表，
哎哟哟，
你看哥哥好不好？

好一个“哥哥”！又丑又酸，还缺乏自知之明。看到这张画像，不由人笑出声来。作者也同我们一起笑了：

芦草开花空洞洞，
驴粪疙蛋[②]光面净，
哎哟哟，
看你也不是个正经人！

而对那些善良憨朴的人物，作者的态度马上就变了：“七月里来二十三，五哥放羊到蓬湾。披的雨布打的伞，左手又拿拦羊铲”（《五哥放羊》）。在这幅肖像上，洒下了作者的同情之泪。对那些可敬可爱的人物，作者往往用最美好的语言编织成五色花环，装饰在他（她）们的肖像上：“妹妹走路摆三摆，一朵莲花水上开”，“立下好象那一炷香，走起路来风摆浪”。《兰花花》的前三段对兰花花的描写，真是竭尽赞美之词了，难怪何其芳

---

① 二轱辘眼镜，陕北对眼镜的贬称。眼镜两片圆镜，象牛车的两个轱辘，故称“二轱辘”，又称“二饼子”。

② 驴粪疙蛋，即驴粪蛋。

同志也赞叹不已地说“一般文学作品里对于女子的美貌的赞叹很少有这样朴素动人的。”在《哥哥掮钢枪》里对这位红军战士的描写也十分动人，很见神采：

风刮那树叶沙啦啦响，
我的那哥哥掮钢枪，
掮起钢枪多威风呀么
哼呀么扔把那扔哎得得吊呀么
骑着马儿要赶路程。

人物外形见了精神，见了气质，也见了作者的感情。这些生动逼真的、富于色彩感的人物外形描写，大大增强了陕北民歌的形象感。

三

有这么两段信天游：

远远听见哥哥唱，
手拿个条帚不扫炕。

听见哥哥唱着来，
热身子扑在那冷窗台。

听见哥哥的脚步响，
一舌头舔烂了两块窗。

这里描写了一位姑娘在久盼的情人突然临门时的那种难以名状的心理。这心理无疑是很复杂的，有惊，有喜，大概也有怨，有悲。要把这一瞬间闪现的、交织在一起的复杂心理状态用文字

反映出来，恐怕不是三言两语能说清的。这首信天游仅用了三个外形动作："不扫炕"、"扑"、"舔"，便言简意赅地将其心理状态揭示出来了，不但意味深长，发人深思，而且任何人都会自然地把这三个动作连接为贯穿动作，都会看到这姑娘那惊喜的目光，那发呆的神情，那忙乱的、失去控制的动作，可以说神形皆现，历历在目了。

这就是人们常说的外形动作描写，它是刻画人物的重要手段。它往往只需人物的一个眼神，一个小动作，便能将人物的心理状态和性格特征揭示出来。因陕北民歌多采用白描的传统手法，所以它更是以外形动作描写见长。在抒情为主的歌子里，这一特点已很突出了。在叙事性作品里，这样的描写更为普遍。比如："太阳落山一格蓬火[①]，因推上[②]搂柴瞭[③]哥哥"，"想哥哥想的迷了窍，酱油罐罐里把你照"；"前锅里打几个荷包蛋，后锅里挂面的溜溜转；拿起个锤锤再捣蒜，哥哥他吃了要上前线"等。

这样的描写有它的许多长处，首先就是概括的精炼，能以小见大，以少见多，省去许多笔墨。民歌的形式要求作品的情节、事件、人物等方面必须高度浓缩，不可过多的铺张、拖泥带水。陕北民歌的一些形式更要求这样。而细节的描写正是达到这一目的的最好手段。如《交朋友》中一段，写男女幽会：

狗娃子一咬鞋底子响，
毛眼眼等在窗棂上。

狗一咬，说明人来了，所以有"鞋底子响"。姑娘的眼睛

① 一格蓬，方言，即一堆。
② 因推，方言，一般指寻找一个借口推说。
③ 瞭，即瞭望、看，和陕北常说的"照"同意。

“等”在窗棂上，不但表现出了她的心理情绪，也概括了一贯串的动作：听，坐起来，走到窗前，看。另如《公公烧媳妇》一段：

二月里来龙抬头，
公公拉住个媳妇的手；
拉拉扯扯亲了个口……

在“公公”整个丑恶行径中，作者将它全集中在“拉拉扯扯”这个细节描写上。为什么会“拉拉扯扯”呢？显然媳妇有反抗，而这种反抗又显然是无力的，所以发展到了“亲口”这一步。一个“拉拉扯扯”，概括了公公从威迫到得逞，媳妇从反抗到屈从的全部过程，也相应地概括了人物的一些性格特点和心理的变化。在另一首歌里，描写一对情人在一起，男的睡着了，女的却因心情过分激动，怎么也睡不着。这样的好时光，怎么能以昏昏沉睡渡过呢？她想叫醒他，又觉得害羞。不叫吧？又觉得惋惜。怎么办？女人们自有女人们的办法，既不能使自己难堪，又要达到目的：

轻轻把郎叫，
慢慢把郎摇，
轻叫慢摇郎也醒来了。
郎也醒来了，
奴家背转身笑。

歌子没有一句心里描写，只用了“叫”、“摇”、“背转身笑”几个小动作，毫无遗漏地揭出了“奴家”的心理变化。另如一首信天游《你要走来我要拉》：

你要走来我要拉，

祆袖子撴[1]下多半截[2]。

叫一声哥哥你不要恼，
我给你纫起洋线缭。

不是哥哥恼你啦，
咱们门外有人啦！

真是传神之笔：这一“拉”，一“叫”，一“缭”，把善良痴情而且感情丰富的女人和朴实、胆小的庄稼汉两个人物形象突现了出来。其中的心理变化是十分复杂的：男人要走，女人硬拉不舍，男人的情绪处在压抑状态，而女人的情绪却处在爆发状态。但是，她这个爆发就太猛烈了，差点将男人的衣袖撕下来，这时，情绪很快起了变化，男人发火了，而女人的情绪下降，到了正常状态——情绪翻了个过。当男人看到女人惊恐的神态时，对她刚才的激动马上达到了充分的谅解，对自己的发火也产生了自惭，忙开脱说“我是怕外人看见咱们这样拉扯，笑话咱们。”而这时的女人，已完全陷入了离别的苦痛之中——这么复杂的心理、情绪变化，竟蕴含在短短的六行词句之中，真可谓“一字千金”了。

人，一个整体的、有机的人，是十分复杂的。人在某一特定状况下的心理状态也是很复杂的，甚至是矛盾的。这些复杂矛盾的心理，有时连当事人自己也很难将清楚，更难以用语言全面、清晰地反映出来。即使表达得再全面，再细腻，也很难给人以强烈

① 撴，拉扯之意。

② 截，陕北读 qiā。

的形象感受，而形象又是文学艺术的基本要素。但是，若用人物具体的外形动作来揭示这些，情况就大不相同了。因为内在的东西，诸如性格、心理、精神、情绪、气质等总是抽象的、复杂的，而外在的动作都是具体的、明了的，因此也是形象的。就人物形象的刻画而言，内在的抽象也必须建立在外在的形象基础上才能得以展现，才能引发读者、听者的审美活动。这样出来的形象总能让人看得见、摸得着，留有着广阔的想象余地。在这里，我们不能不惊叹陕北民歌的作者手法之高明。他们善于将人物抽象的内在转化为形象的外在，善于让具体的动作说话，读来可感可触。

这样的例子太多了。如《刑练[①]媳妇》第一段："早起[②]起来灶火疙崂[③]站，问你们老小做什么饭？不哼不哈不言传[④]，洼下个眉眼[⑤]叫我看。"通过几个人物的动作、表情，揭示了各自的心理情绪和矛盾状态；信天游"再不要唱曲打哨哨，你的那心思我知道"，既揭示出了男青年在姑娘家门前留连忘返时的复杂心理，又揭示出了姑娘在家中听到"曲曲""哨哨"时的微妙纤巧的心理。另如"想你想你实想你，撞倒了个面来洒了个米"，"想你想得着了迷，生面倒进个水缸里"，"揭开窗子瞭蓝天，你把妹子扔了个远"等等。

在《推炒面》这首歌里，对以人物的外在动作揭示心理性格的方式的运用，达到了极为高超的程度。女主人公高花旦与某人

---

① 刑练，方言，有意折磨、为难之意。
② 早起，方言，即早晨。
③ 疙崂，没人的地方，旮旯、犄角。
④ 言传，方言，即说话。
⑤ 洼下个眉眼，形容不高兴，横眉冷眼的样子。

谋好，准备毒死自己的丈夫，看来，这是下了极大决心的。但是当具体行动时，她似乎又害怕这一时刻的到来。这种激烈的变态心理是极为复杂的。当听到同谋在墙外有了响动，她便吓得浑身出汗，看到从墙外扔进来的地信（一种毒药）时，（她的同谋一直未出场）她竟吓得不敢拾起来。随着情节的发展，高花旦将毒药掺进粮食里给丈夫推炒面时，这种激烈复杂的、矛盾着的心理和生理上的强烈反映达到了高峰。在这里，民歌作者用推炒面过程的细腻描写，用人物的行为和动作对其精神、心理进行了揭示：

白日里推磨心胆寒，
月亮上来把门关。

黑驴驴推来麻驴驴换，
粗箩子箩来细箩子掸[1]。

粗箩子箩来细箩子掸，
单怕我男人说不然。

……

除“心胆寒”三个字外，其余全是人物行为和动作描写：白天不推晚上推，二升炒面竟推了那么久，中间还换了牲口，将炒面箩了一遍又一遍，不厌其烦……。这些特殊的、反常的行为动作，都是人物特殊的、反常的心理的具体描写，它将人物在行凶前内心矛盾冲突——她的胆怯、犹豫、忧虑、决心等复杂的心

① 掸，读 dàn，陕北将用手拍着箩帮箩面，叫掸。

理精神状态揭示出来了。看来，在一首不很长的歌子里，作者竟把推炒面作为了事件的中心去铺排描写，是独具匠心的。这当然不是以交待情节为主要目的的。假如没有这一段核心描写，那么这首歌就只剩下了一个干巴巴的故事梗概了，其中的人物只能算一个完成故事情节的机器人而已，很难谈到什么“形象”。

由以上例证，可以看出陕北民歌在人物刻画方面的一个鲜明特点——作者很少站出来说话，象博物馆的讲解员那样去介绍、解释人物，而总是站在一旁，以客观的态度去描写人物的外貌及行为动作，象摄影机在跟踪着人物，让人物自己去表演，去塑造自己的形象。这样的结果，使陕北民歌中的人物总是富于形象的立体感、真实感，总是有血有肉、活灵活现的，很少给人以概念化的感觉。即使是一些一闪即逝的人物，虽然未必能给人留下很深的印象，但有一点是肯定的，那就是他们以“活人”出场，又以“活人”退场。他们不是完成情节任务的工具，而是一个“人”。

四

通过以上的分析探讨，我们可以对陕北民歌的形象创造有一个大概的了解了。客观的说，这个创造是十分成功的，具有多方面的特点。由于陕北民歌基本属于陕北劳动人民的即兴之作，是对生活各个方面的直接的反映，因而它往往以客观描写为主，以客观描写为先，也就是前面所说的那个形象的“直接展示法”。这就使它的形象感显得特别强烈。它善于从形象的特征入手，采用“点化”的方式达到对形象全面展示的目的，这就使得它往往能加剧人们的审美活动。“点化”的描写法，是一种生活中的典

型情绪、典型认识、典型行为等方面的再现。它适用于多方面：如对自然景色的描绘，对人物外表和动作的描写以及感情的抒发等。更重要的一点，在于陕北民歌创造了一大批人物形象，形成了一个不小的人物画廊。这就不仅仅是特点了，可以说是一个突出的成就。当然，这里牵涉对“人物典型”的理解问题。我以为，人，是一个完整的有机的整体，正如黑格尔说的，人“本身就是一个世界，每个人都是一个完满的有生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品。”[①]而作为一个“形象”的人，只要它是以一个独立的、“活”的人在作品中出现的，无论他是主角还是配角，无论他出现的多少，都应称作是一个“典型”。“每个人都是典型，但同时又是一定的个人”。[②]这个问题比较复杂，这里仅是笔者的一些思考，说出来，愿与大家一同探讨。

陕北民歌在对人物外形动作的描写上具有一个突出的特点——传神。通过外部展现内在，通过人物的外形动作揭示其内心世界，这也是文艺的一个特殊反映方式。人物的外形动作若不能达到揭示人物内心世界的目的，我想哪怕它多么引人入胜，也是无多大意义的。用人物的外形动作说明人物的心理思维活动并不难，但要全面地揭示出人物的心理状态、精神状态就不是件容易的事了。所谓“传神”就是指揭示人物的精神、心理状态而言。鲁迅先生主张画人物的眼睛而不赞成画人的头发，仍在于强调人物的外形及动作描写要见人物的精神。陕北民歌能达到“传神”效果，是作品人物的主、客观高度融合的表现。

---

① 黑格尔《美学》第一卷。

② 恩格斯语。

毫无疑问，这些富于表现能力的外形动作来自于陕北劳动人民对生活深入细致的观察、体验和感受。他们总能抓住人物不平常的心理和精神状态，总能抓住别人没有表现过的那些富于表现力的外部动作。反映在作品里，便是艺术上的奇特和新颖。正如福楼拜对莫泊桑所说过的"应当久久地注视你所要表现的东西……区区小事也包含着未知的部分，把它找出来。描写燃烧着的火焰和树木时，要注视它，直到发现那些火焰和其他火焰有什么不同为止，这样写下来就是独创。"对于形象，没有仔细的观察、深刻的体验，想要抓住它的特殊是不可能的。"太阳出来磨盘大"和"太阳出来一点红"同是写初升的太阳的，但因作者对景物观察的细致，所产生的形象就不大相同。在薄雾天气，初升的太阳就会显得很红、很大；而在晴朗的天气下，太阳就会显得又红又小了。这样的描写就不一般，给人的形象感强。如若象我们的一些作品，一写朝阳，马上就是"红彤彤"、"霞光万道"、"金光灿烂"，究竟能给人什么形象感呢？这些东西显然来自于别人的书本而不是生活。陕北民歌的形象感其所以很强，不仅在于它表现描写了别人没有表现过的感情和形象，更在于它在描写表现上的独特和准确。独特准确的描写往往能给人一种新的感受，新的触动，因而也给人一种新的形象感。

应当再次说明的是，民歌作为民间文艺的一种，与作家的创作是不同的，它基本上都是劳动人民对生活的体验、认识的直接反映，因此，民歌中所展示的形象，基本是生活形象的直接显现。所谓"体验"、"感受"，就必须包括外部的（形式上的）和内在的（精神、心理、情绪、气质等）这两个方面。感受得愈深、愈强烈、愈独特，作品的形象感就愈鲜明，艺术价值就愈高。

这里极为重要的一点，是陕北民歌所展示的形象，基本是作者对这些形象的具体感觉，而不是什么理性认识的形象转化。与其说他们在写形象，不如说他们在表达对形象的感受或感觉中的形象。当然其中也包括理性的认识在内，但这个理性的认识仍然是通过感觉形式出现的。因此，陕北民歌的形象给予读者、听者的，更多的是精神上、情绪上、心理状态上以至生理感官上的感觉。我以为，文艺作品固然是客观和主观两种作用结合的产物，但从审美角度看，文艺作品以感性或以理性的面目出现，是艺术和非艺术的基本区别所在。形象思维是文艺的特殊思维方式，它是以作者的形象感觉和想象活动为前提、为基础的，也是以读者、听者对形象的感觉和想象活动为对象的。这正是文艺其所以区别于其他学科，其所以是“特殊武器”的原因。无论作者对生活的理性认识多么深刻，多么有价值，它也必须以一派感性的面目呈现出来，其理性的认识，还是让读者、听者在通过对作品所反映的生活的感觉以后，自己去“飞跃”，去“上升”吧。

从这一点讲，文艺的价值、形象的价值就并不在于它“说明”了什么，而首先在于这个形象本身使人感觉到了什么。这个感受完全可能是模糊的，难以名状的，但却是具体的、实在的、强烈的。“唯不可名言之理，不可施见之事，不可径达之情，则幽妙以为理，想象以为事，惝恍以为情，方为理至、事至、情至之语。”[①]一切形象的感人之处无不在于这“不可名言之理”，“不可施见之事”，“不可径达之情”，却又“理至、事至、情至”之中。只有那些能触动引发读者、听者的感觉，调动读者、听者的情绪，使之产生想象和联想等审美活动和审美愉悦的形

① 叶燮：《原诗》。

象，才可称为艺术形象。

关于文艺的理性和感性的问题多有争论。这里谈到的仅仅是对陕北民歌的形象创造特点的一点感想，是针对陕北民歌的研究而言的，难免片面，愿与大家商讨。

五

通过人物个性化的语言来揭示人物性格、心理等，也是陕北民歌刻画人物、创造形象的一个重要方面。大概是因为人们习惯于用歌来问答抒怀的缘故吧，陕北民歌中人物对话很多，一些民歌，如《垂金扇》、《要顺顺》、《女娃担水》、《擦洋粉》等，基本是以人物对话结构全歌的。这些对话精练、生动，完全是性格化了的语言。如信天游《你妈妈打你》：

你妈妈打你你对哥哥说，
为什么要把那洋烟喝？

我妈妈打我我无处说，
因此上才把那洋烟喝。

一人两句话，但不知怎么让我们看到了一个土溜溜的、心灰意懒的青年农民和一个悲痛欲绝的年轻姑娘，正在用绝望的、痛苦的目光对视着，用嘶哑的声音慢慢倾诉着衷肠。

你穿那红鞋墕畔上站，
耀了我们年轻人的花眼眼。

我穿红鞋我好看，
与你年轻人屎相干！

没有一句环境描写，没有一个人物动作，但是你瞧，那些年轻小伙因爱慕而急不可待的神气，眼巴巴的样儿，姑娘在这群小伙子面前那得意傲慢的神气，那下巴向上微翘的样儿，不是已经明晰可鉴了吗？在这些语言对话中，我们看到了作者所描绘的景物，看到了抒情主人公的形象，他们的动作，他们的形态，他们的眼神，他们的性格。他们用自己的语言刻画了自己。如有个信天游《拉手手》："你要拉我的手，我要亲你的口，拉手手，亲口口，咱二人疙崂[①]里走。"就给人一对朴实无华、表里如一的陕北青年农民的形象；《先交上朋友后交上心》中的一段人物语言："白布衫衫我给你缝，你再不要打短揽长工"，就使我们感受到了抒情女主人公温柔、多情、淳朴、沉静的性格。

《女娃算卦》这首歌多用人物对话，给人的形象感特强：

……
女娃我开言笑盈盈，
叫一声先生仔细听：
二位爹娘上坟去，
你给我女娃算一命。

先生开言把话明，
叫一声女娃侧耳听：
生辰八字报分明，
我给你女娃算一命。

女娃开言说分明，

① 疙崂，没人的地方，旮旯、犄角。

叫一声先生侧耳听：
女孩今年一十八，
八月十五子时生。

先生开言讲分明，
叫一声女娃仔细听：
生年八字坐的正，
你是五男二女生。

女娃开言怒冲冲，
我骂一声先生不是人。
不算男来不算女，
单算女娃动婚姻。

先生听言满脸红，
正坐念起白珠经。
白珠经上细查寻，
女娃婚姻秋后动。

女娃开言笑盈盈，
先生这卦算的灵。
双手拿出四百铜，
四百铜钱敬先生。

先生开言……
……

四百铜钱我不挣，
一卦两卦送人情。

女娃开言……
……
四百铜钱你不挣，
你在山庄里扬名声。

通过人物的对话，听觉已转成了视觉形象，我们象看到了一幕剧，两个演员完全在我们的眼前活动起来了，一会儿是中景，一会儿是近景，还有特写镜头。真是闻其声如见其人了。女孩那聪慧、细腻的性格特征和先生那迟钝、老成的性格特征无不有强烈显现。脍炙人口的《走西口》，也是采用了这种方式：丈夫要去西口外谋生，妻子多方叮咛，谈起来娓娓动听，情意绵长，抒情色彩极浓。通过女主人公的语言，间接地，却又是深刻地刻画了这个人物的性格形象。她的叮嘱过程，正是她的性格展现的过程：

走路你走大路，
莫要走小路。
大路上人儿多，
拉话[①]解忧愁。

住店你住大店，
不要住小店。
小店里贼娃子多，

① 拉话，方言，说话之意。

操心把你偷。

睡觉你睡中间，
不要睡两边。
操心那挖墙贼，
挖到你跟前。

喝水你喝长流水，
不要喝泉水。
泉水里蛇摆尾，
操心喝坏你。

吃烟[①]你自打火，
不要和人家对火。
梢林里绿林响马，
操心那蒙汗药。
……。

行了，凡是一个做妻子应该想到的，她全想到了；一般妻子想不到的，她也想到了，让人听起来都有些啰嗦了。而且她操的全是些“瞎心”、“坏心”，什么被偷呀，被抢呀，被石头砸呀，被水淹呀等等。哪里会出这么多事故呢？好象她丈夫不是去揽工，而是去赴难。但是，从她的多操心、操“坏心”上，我们看到了一个温柔、细腻、多情而又幼稚的实实在在的陕北妇女的形象。毫无概念化之感，是一个“活”的人物。她有美的一面，也有狭隘自私的一面，甚至叮咛丈夫“过河过泥沙河，让人家前

① 吃烟，陕北将吸烟叫吃烟。

里走，”为什么呢？“泥沙河里泥沙多，操心你溺里头。”但是，不正是在这明暗的对比之中，人物形象才更有了立体感了吗？以缺陷来表现完美，就是美学家们称之的“缺陷美”。人常说，“人无完人”，这四个字里有辩证法。

用人物自己的语言来刻画自己，是不大容易的。非有对形象的仔细深刻的揣摸体验是达不到这个程度的。

《垂金扇》这首歌，写了一位女人在情人的再三盘问下巧言答对的事，与《纱窗外》有相似之处。这首歌有它粗俗低级的一面，格调不高。但在艺术上有一些可取之处。全歌皆以人物对话组成，唱中有白，一问一答，很有点戏剧味，估计与民间秧歌剧有什么瓜葛。通过这些答对，不但交待了情节过程，更把女主人公的聪明泼辣、敏感细腻的性格表现得十分鲜明。不妨抽出几段看看：

（男白）那月那日我在你家门口过，你家里那个小相公……是干啥的？
（女唱）说起个他，就有个他，
他是我娘家二表兄，
过路看老妈妈。
（男白）看老妈妈，你二人为何偷偷撒撒[①]？
（女唱）表兄他出门少在家，
我两个多年没见啦，
因此上拉两句话。
（男白）拉话不拉话，你二人为啥嘻嘻哈哈？
（女唱）他拿了一把垂金扇，

① 偷偷撒撒，方言，形容凑在一起偷声换气地说话。

要换我的牡丹花，

因此上嘻嘻哈哈。

（男白）……你二人为啥撕撕挖挖[①]？

（女唱）我要看他的垂金扇，

他要看我的牡丹花，

因此上撕撕挖挖。

……

（男白）你斜说斜对，顺说顺对，我告诉你哥嫂叫打你！

（女唱）告诉我哥嫂我不怕，

我哥满年不在家，

我嫂整天坐娘家。

……

（男白）告给你爹妈……。

（女唱）告我爹妈也不怕，

有过[②]没过打两下，

莫非还拿刀杀？

……

巧妙圆浑的答对，使人强烈地感触到了女主角聪明伶俐，能言善辩，而且泼辣大胆的性格。这不仅在于她的对答如流，更在于她能洞察情势的发展，自如地平衡掌握那个“二表兄”和“审问者”之间的关系。对话无意中为这个人物创造了一个“典型环境”——兄嫂、姐妹、爹娘、邻居等人物的相互关系，以及这些关系所形成的社会生活状态。在这个环境的衬比下，女主角的形

① 撕撕挖挖，方言，即拉拉扯扯。

② 过，即过错。

象色彩显得更为鲜明了。

通过人物的语言对话来刻画其形象的方式，在另一首同类型的民歌《纱窗外》中运用得更为得心应手。以封建道德观念的卫道士面目出现的“王干妈”，对敢于冲破封建礼教的束缚、私下和男人们说话的女主角进行了多方盘查，在知道真情后，又对女主角进行多方威胁。但是，在那个简直把封建礼教当皮球踢的反抗女性面前，“王干妈”终于莫可奈何地自己败下阵来。歌中，王干妈对姑娘生病而起疑，利用请大夫、请师婆、请喇嘛等方式进行试探，但都被姑娘巧妙的回答击败了：

——提起个请大夫呀，
奴家不请他，
请来个大夫摸摸又掐掐，
因此上摸摸掐掐让奴家害羞呀！

——提起个请师婆[1]呀，
奴家不请她，
请来那师婆乒乒又乓乓，
因此上乒乒乓乓让奴家害怕！

——……
请来那喇嘛呜哩又呜啦，
因此上呜哩呜啦奴家听不下[2]！

---

① 师婆，即巫婆。
② 听不下，方言，即听不懂。

王干妈要请这请那，表面上是关心，其实是在试探勘察，姑娘呢？早已看透了这老婆子的把戏，却并不着急，而是以假对假，假装害羞，假装胆小，假装无知，完全把自己装扮成了一个封建礼教的模式倒出来的“小媳妇”，巧言答对，从容不迫地对王干妈搞的那一套作了无情的嘲弄和讽笑。在这场较量中，女主角的性格披露得淋漓尽致了。这个形象较之前面《垂金扇》中的女主角，显然更为丰满，更为鲜明些。

探讨陕北民歌的语言其所以十分形象的原因，我以为可以用一句话来说明：因为它们是从形象出发的。

第五章　那春风摆动杨柳梢

——强烈的抒情性

一

拿起陕北民歌就让人放不下。这不仅因为歌中所展现的那一幕幕真实有趣的生活的感召，和那一个个生动的形象的吸引，也因为其中那种种深远的意境和真朴强烈的感情的牵动和冲击。

陕北民歌所抒发的感情是微妙的，因而也是各种各样的。有生离死别的悲哀，有久别重逢的喜悦，有剥削压迫下的愤怒，有自由劳动的欢乐，有哭声，有笑声，有感伤，有哀怨……，读来动人心弦，发人深思，让人不由自主地踏进了歌子所创造的意境之中，去感受，去体验，去领会，和作者们一同激动，一同欢笑，一同哭泣，一同分担着生活给予人们的“赐舍”，那情形，真象一些大家们常说的“味之者无极，闻之者动心”了。那怕是小小的一两句信天游，也能一下抓住人的心神，拨动人的心弦，非得去细心品味一下不可。这是一股多么巨大的艺术力量啊！如《揽工调》，歌一开首，爆发的感情喷涌而出，如万钧之力，直捣人们心窝：

揽工人儿难！哎哟！
揽工人儿难！
正月里上工十月里满，
干的是牛马活，
吃的是猪狗饭！

听到了吗？是一个揽工汉的歌声吗？不，不是歌，是呼，是喊，

是千百万受尽了压迫剥削、饱尝了人间之苦的穷苦人的呼喊！“揽工人儿难！哎哟，揽工人儿难！”他们世世代代当牛做马，受尽了苦，常年积压在心头的愤恨悲伤再也抑制不住了，不喊几声，心里憋得慌。歌的一开始，感情的洪流如同火山的岩浆一般喷发而出，强烈、炽热。在这感情的洪流面前，任何一个站在旁边的人也会被卷进去的。

在《绣荷包》里，人们感受到的却是另一番风情：

初一到十五，
十五的月儿高，
那春风摆动杨柳梢。

夜静人息，万籁俱寂。一轮圆月当空悬照，朦胧的山川村舍在淡淡的雾霭中显得更加秀柔，如仙山琼阁，虚无缥缈。无声的春风徐徐吹来，柔嫩的柳丝在月空的背景下袅袅娜娜……。在这美景之中，我们仿佛感到了春夜的清爽，闻到了淡淡的花香。仿佛听到了姑娘那甜甜的却又是低低的吟笑和私语，隐约传来，又隐约逝去。歌中以高高的圆月、清风、摆动着的杨柳渲染出一种轻柔宁静的特殊氛围，使人不自觉地走进了这个画面，简直不敢大声喘气了，生怕破坏了这美的意境。这里面充满了作者的情，作者的意，他们把自己内心的舒畅和柔情，对生活美的感受和对陕北自然景色的爱全溶进去了。这幅画美洁高雅，意境深远，感情轻柔如水，洁净如玉，令人身心为之一清。

唐代诗人白居易曾说：“感人心者，莫先乎情”，这话不无道理。感情，是艺术作品的血液，有之，则作品“面色红润”，看着精神，摸着烫手；无之，则作品“面色苍白”，无神无力，与僵尸无异了。陕北民歌其所以能够健康发展，就在于它的内部有着千千万万陕北劳动人民宏大的感情血液在潜流，在澎湃，在激

荡。这也是它一下就能打进人的心坎的原因。抒情性强，当然不唯陕北民歌独具，可以说，它是中国民歌的一个突出特点。如一首古代民歌《乌鹊歌》，其抒情特点与上面谈到的那首《揽工调》就极为相似：

乌鹊双飞，不乐凤凰！
妾是庶人，不乐宋王！

我和我的情人都是普普通通的乌鹊，不愿供你这只凤凰取乐；我是个平平常常的老百姓，不愿嫁给你，讨你宋王的高兴！听，感情多么炽热，多么浓烈，抒发的多么明快直接，而蕴含又是多么丰富深远。

民歌其所以具有明快、浓烈、蕴含丰富的抒情特点，仍然在于它们是劳动人民各种感情达到不吐不快时的产物，是“喷”出来的，自然而然地“流”出来的，而不是象牙膏似的“挤”出来的。因而，它真实，它强烈。人们谈着民歌，唱着民歌，自己的感情也会象作者的感情喷发时一样，起伏着，激荡着。如一首信天游：

豌豆开花结夹夹，
如今是咱受苦人坐天下。

我当那红军要远走，
妹妹送我到大门口。

看见我那妹妹灰溜溜[①]，
一把拉住妹妹的手：

① 灰溜溜，方言，这里指心灰意懒的神色。

你让我把革命干到底，
走到天边心里就[1]有你。

感情多充沛，多实在！任何人也不会对它感情的真实发生怀疑，任何人也不会因它有了这种感情就对它的革命的“坚定性”发生怀疑，恰恰相反，这个“坚定”感反而更强烈了。

也有一首抒写革命情怀的陕北民歌，名叫《为革命下决心》。歌的思想主题固然无可指责，但绝不会对人的情绪产生任何触动。如开头两段：

为革命下决心离了家庭，
有贤妻丢在家心上难忍。

为革命下决心世事太平，
蒋胡匪消灭完自然回还。

读着这首歌，除了引起你想用手不紧不慢地拍拍“板眼”而外，还能给你些什么呢？淡淡如清水，味同嚼蜡。这种写法的作品正象刘勰所说的那样“繁采寡情，味之必厌”。有人说这是因为艺术性差的缘故，我看，关键是寡情。缺乏真挚的感情，空“肚子”，硬挤出来的东西，不是虚伪的矫饰，就是装腔作势地呼喊，这在什么时候都是艺术上的败笔。

陕北民歌，大都是激情的果实，是真情的吐露。大作品不说，那一段两句的信天游，一字一句都给人以感情的强烈冲击。如：

我和干妹子隔道河，
杨柳遮住看不着。

---

① 就，方言，与“只”字同意。

我恨杨柳无情义，
为甚不把那叶落去！

——《我和干妹子隔道河》

鸡蛋壳壳点灯半炕炕明，
酒盅盅量米不嫌哥哥穷。

滚滚的滚水[1]没下两颗米，
啥话不说也爱着你。

——《百灵子雀雀》

我和哥哥门对门，
同吃一水长成了人。

我送哥哥去当兵，
受苦人送的是受苦人。

——《我送哥哥去当兵》

擦着那洋火点着个灯，
放下个枕头少一个人。

——《死死活活相跟上》

想你想的吹不熄灯，
灯花花落下了多半升。

---

① 滚水，即开水。

想你想的见不上面，
口嚼上冰糖也赛黄连。

拿起一根针来想纫一根线，
泪珠珠遮住就看也看不见。

——《口嚼冰糖赛黄连》

哥哥走了留下一道踪，
倒灶鬼[①]沙牛牛[②]溜了个平。

——《打碗碗花》

好了。以上仅是在陕北一个县的民歌资料中随手选的几段，形象否？感情浓烈否？感人否？读者扪心自问吧！就连陕北的一些劳动号子，其感情的色彩都是很浓的。如一首《石硪[③]号子》：

领：四个人呀，
合：再下把劲呀，
领：把咱的石硪往高升，
　　升的高啊就打的好！
合：嗨哟嗨哟呼嗨哟！

另如一首打夯歌《消灭胡宗南》：

八路军呀不怕难，
赤脚片子打裹缠。
一天两顿小米饭，
决心消灭胡宗南！

---

① 倒灶鬼，骂人话。
② 沙牛牛，一种小甲虫，常在土里爬。
③ 石硪，陕北将多人打的石夯称石硪。

这些歌，其所以能使人产生感情共鸣，正在于作者的感情真挚的缘故。清代诗人龚自珍云：“少年哀乐过于人，歌哭无端字字真”。民歌就特别贵在一个“真”字上。

二

仔细阅读，你会发现陕北民歌抒情方面的一个共同特点：它所抒发的都是人之常情。是普通人都能理解，都能接受的感情，因而，它能拨动普通人的心弦。这也使我想到了过去的那些文艺“样板”，它里面抒发的究竟是什么情？什么“抒豪情，寄壮志”，“胸有朝阳”，“气冲霄汉”等等，这些情是真是假暂不考之，但它绝不是人之常情，它离普通人的生活距离太遥远了，太“高”了，超出了普通人所能接受的限度，因而，它既谈不上什么人民性，也谈不上什么革命性。它也不具有什么教育意义。常人不能理解，便无法接受，只能当天书一般，听听了事。

陕北人民那么喜欢陕北民歌，不仅在于它反映了他们的生活，“理至、神至”了，也在于它是他们心灵的写照，所抒发的都是他们有过深刻感触的、完全可以体验到的感情。这不在于歌子抒发的是“阳刚”之情还是“阴柔”之情，许多革命历史民歌，可谓既“阳”又“刚”了吧？不也被人民所普遍传颂么？“一杆杆红旗空中飘，跟上哟共产党把革命闹”，“背上子弹挎上枪，豁上性命跟一回共产党”，“独立队开差呀打的个对对枪，跟上哥哥参加一回共产党！”“革命势力大无边，红旗一展天下都红遍”……所抒发的感情浓烈真实，因而普通群众就接受它，喜欢它。即便是一些反映一般人所不熟悉的生活的作品（如一些反映大家闺秀、赌徒、士兵生活的作品），也因它所抒发的是真情实

感，是人之常情，因而依然被人们所理解、接受了。如《大小老婆》这首歌，写了一个人（从歌中描写看，这是个富豪人家。）娶了两个老婆，结果两个老婆整天争风吃醋，吵吵闹闹，搞得这老汉左右为难，伤透脑筋的事。毫无疑问，一般农民是娶不起、也养不起两个老婆的，他们对歌中的抒情主人公的生活感情是毫无体验的。但是，由于作者所抒发的是他的真实思想感情，没有把他“神化”，而是“人化”、“常化”了，因而依然能够广泛流传开来。

只有那些易为人们所普遍接受的感情，才会产生冲击力，这个冲击力，是任何观念的长堤也阻挡不了的。比如《兰花花》和《女娃担水》这两首歌。兰花花和女娃这两个封建礼教、道德的叛逆的所作所为，无论如何也不会被那个时代人们的一般道德观念所接受的，人们把她们编成歌来唱，原本是当作丑人丑事来传的。但唱来唱去，讽笑歌却变成了赞美诗。什么原因呢？不正是因为这两个人物的思想感情引起了读者听者的感情共鸣的缘故吗？人们尽管从道德观念上，也就是理性上反对她们，而感情上又是接受的，或者说是融会贯通的啊！

写人之常情还是写超然之情，是形象化与概念化的一个重要分界，是唯物主义与唯心主义在艺术上的一个重要分界，也是文艺的审美与非审美的一个重要分界。审美的抒写，必须具有感情的真实性和可感性，才可能触动读者听者的感情，调动他们的想象力和情绪，造成感情的酝酿、膨胀，达到审美目的。超然之情绝不具有生活的真实性和可感性，也就不会引起感情共鸣，不具有审美价值。这些作品，是不应算作“文艺”的。写人之常情还是写超然之情，也是作者文艺观的一种反映。给劳动人民的东西，却不考虑劳动人民的审美习惯、审美要求和审美能力，以主观

的愿望代替客观现实，甚至以个人的观念代替劳动人民的观念，把与劳动人民的思想感情毫不相干的东西硬端给他们，让他们接受，这算什么人民性？又能收到什么艺术效果呢？

三

仔细品味一下各地的民歌，你会发现它们虽都是以抒情见长，但给人的感觉却不尽相同：江南一带民歌，给人一种“水”的感觉，感情的抒发悠远绵长，在人们心目中旋来旋去，虽不猛，却余波荡漾；南方一些地方，特别是一些少数民族的民歌，给人一种“峻岭”的形象感，感情的抒发往往突兀而起，扶摇直上，集中明了。陕北民歌呢？感情的抒发却给人一种“黄土”的感觉，既丰富，又实在，来得不紧不慢，但在不知不觉之中便渗入读者听者的心田，产生强烈的感情共鸣，很象中草药的效益。

试举几例来看：

清江河水长又长，
五里沙洲十里滩。
哥哥捕鱼我撒网，
妹妹把舵我荡桨。

虽然我还没有说出这首歌的“产地”，熟悉民歌的人大概已经看出这是江南一带的民歌了。不错，它是湖北流行的一首《清江歌》。读着它，使人觉得感情象清平的江水一样悠悠而来，在心头阵阵盘旋，很快蓄成了一池深潭……。

再看一首壮族民歌：

妹妹门口一棵梨，
长刀砍去短刀劈。

宁愿同妹一刀死，
不愿同妹两分梨（离）。

这个情就抒得畅快，抒得明朗。虽然其中运用了比兴和谐音双关的手法，但感情之明月仍然一下将这些薄雾照得透亮。这个情抒得短促有力，不拖泥带水，具有高山峻岭的气魄和风格特点。

陕北民歌给人的感觉就不同了：

前沟里下雨后沟里晴，
咱二人交朋友呀能不能？

不爱哥哥的银子不爱哥哥的钱，
单爱哥哥五端身子大花眼。

半夜里想起我那心上人，
给你捎上封挂号信。

百灵子过河沉不了底，
忘了那娘老子忘不了你！

——《咱二人为朋友》

三个地方的民歌各举了一例，虽不能见其全貌，也总可见其一斑了。相比之下，各自的抒情特点就鲜明了：江南民歌的抒情以含蓄委婉见长，因而听起来轻柔曲折，绵绵意长；南方一些少数民族民歌的抒情以明朗精巧见长，因而听起来挺峻周详，色彩朗朗。

陕北民歌的抒情特点，首先就是率直，它似乎没有认真选择一下抒写的角度，没讲求什么方式，直接了当，一针便扎到了

“痛”处，真有点“触景生情”便“直抒胸臆”的味道，似乎作者们只有一个目的——怎么能将感情倾倒出来就怎么干，胸臆坦露，毫无装饰和掩藏，大有“淋漓尽致”、“入木三分”的味道。

那么，是不是陕北民歌就是铁板一块，情感毫无蕴藏了呢？这岂不象一碗白开水，毫无味道了么？古人说得好：“诗之致者，妙在含蓄无垠”[①]，“诗者述事以寄情，事贵详，情贵隐……若将盛气直述，更无余味，则感人也浅。”[②]这些话，都是在说诗歌的抒情不宜率直的呀？其实，率直只是陕北民歌的抒情特点之一，它的另一个特点，便是含蓄。率直与含蓄，二者看来很矛盾，但在陕北民歌中达到了高度的统一。因为陕北民歌总是善于抓住某种感情的特殊“情峰”，并以明了坦率的方式直呼出来，因此，强烈便是它的第一特点；这个感情的特殊“情峰”，是生活中某种感情的特殊表现，而并非感情的全部，因而，蕴含丰富又是它的第二特点。这种对生活的典型感受往往带有鲜明的个性特征，其中蕴含着大量的共性成分，因此，它愈强烈，愈集中，包蕴的感情就愈丰富，读起来就愈含蓄。古诗云：“春色满园关不住，一枝红杏出墙来”，用它正好来比喻陕北民歌的抒情风格特点。只显出一枝出墙的红杏花，我们照样可以想象到那满园的春色；写尽红杏，而包蕴满园春色，就是陕北民歌的抒情率直之中的含蓄。它率直的只是某种情感的浪花，它含蓄的正是生活中非常丰富的情意。它虽“将盛气直述”，却“更含余味”，因此感人至深。

这种抒情方式多么奇特！还是用例子来说话。

---

① 叶燮：《原诗》。

② 姜夔：《白石道人诗说》。

倒坐门槛手拿一把刀，
打死打活要和哥哥交。

墙头上打锣收不住个音，
收住妹妹的人来收不住妹妹的心。

哥哥你人穷志不穷，
小妹妹就爱你这号人。

叫一声哥哥你不要怕，
大不了人头高杆上挂！

生铁炉子化不了金，
铁锯子也解[①]不开咱工人的心！

——《哥哥你人穷志不穷》

感情可谓浓烈，抒发的可谓率直，似乎是把话说完了。但是，它那强大的冲击力已经掀起了读者听者的感情波澜，引起一系列丰富的想象和联想，久久不能平息下来。

再不要上房瞭哥哥，
好人不少灰小子[②]也多。

短短两句，是一个小伙子叮咛他所爱的姑娘的话。从字面上看，似乎没什么惊人之处，亦无切切之情，该说的都直突突地说尽了。但它包孕的情感却是十分浓烈的，大有余味可品；一个十七

① 解：gǎi，陕北将用锯子锯叫“解”。

② 灰小子，方言，指那些又傻又楞又大胆的人。

八岁的大姑娘整天站在房顶上瞭望一个小伙子，这个感情就不一般，爱得急迫强烈。而小伙子呢？总以为其他小伙子看一眼这姑娘便会失去理智，并因此为姑娘的安全担心，这就更见其爱之深切了。一句叮咛话虽然很短，但它为我们展示的却是一个激烈澎湃着的爱的海洋，引人去深思长想。这样的作品，能说不含蓄吗？

《三十里铺》这首歌，已经流传很广了，不妨抽出一段来看：

三哥哥走，凤英在，
一把撴住个武装带。
有心跟你去当太太，
又怕三哥哥开小差。

全歌抒写了一位名叫凤英的姑娘的感情。丈夫要当八路军了，难舍难分。歌里对感情的交待是很简单的，但仅一个“撴”、一个“怕”字，其中蕴含的感情就十分丰富强烈。凤英，作为一个普通的农村妇女，丈夫去当的也只是个普通士兵，有无带家属的权力且不说，怎么能称自己为“太太”呢？这显然是一种无知的误解，（过去的陕北人把随军的女人统称“姨太太”。）但这个误解已经告诉我们，在这离别之际，她已经有过多种想象和打算了，想过同丈夫一道参军，想过自己留下来，甚至想过拉丈夫的后腿。她想的很多，很复杂，很古怪，但这种杂乱纷纭的思想状态，不正是那深沉、复杂而又猛烈的感情洪流荡起的朵朵浪花么？一个“撴”、一个“怕”，引起了我们对主人公感情的多方体验感受，不能不说是十分含蓄了。它确实达到了“言有尽而意无穷”的艺术境地。

看来，陕北民歌以率直见含蓄的方式，其率直仅是感情的反

映形式，是一种抒情角度的选择，它属于“内含蓄”一种，因而往往具有高度的概括性，其内涵往往须读者、听者多方感受才可获知，使人越品越有味儿，每看一段，便得停下来掩卷体味一会儿。

这是一种特殊的抒情方式。它直而委婉，露而含蓄；以率直的方式来表达委婉之情，则更显其委婉；以朴露的语言来抒写含蓄之情，则更见其含蓄，这就是矛盾的对立和统一。陕北民歌运用这一特殊的抒情方式，收到了言简意赅、蕴含深远、强烈感人的艺术效果。

如若没有丰富的生活积累，陕北民歌的作者们是不可能自如地运用这一抒情方式，发挥这一抒情特点的。这一点很值得我们深思，但即便有了深刻的体验，有了真情实感，如若寻找不到表达的适当角度和方式，那也是“老虎吃天，无处下口”。因为人的感情往往同时包含有多种成分，是十分复杂的，而且不停地在大幅度地跳跃着，变化着，这种复杂和变化着的感情，往往连他自己也搞不清是怎么回事，自己也往往说不清楚，即便是说出一些，也往往是挂一漏万的。要想用文字将这复杂多变的情感表达出来，那是很难办到的，也不是小小的民歌所能负担得了的。由此，这就决定了文艺的抒情所面对的不是情感本身，而是读者听者对这个情感的感觉意识。陕北民歌很值得人们的学习之处，正在于它对抒情角度、方式的选择。它往往善于从感情最细微、最敏感而又最强烈的一点入手，一语道破，打开缺口，以此猛冲审美者的感觉意识，引起一种感情的回荡和共鸣，达到抒情目的。大的东西往往是空空洞洞的，而微小的东西却往往很实在，很具体，也容易写深写透。这种以小见大，以一斑而见全貌的方式，完全符合文艺的创作规律。如有一段信天游：

你在那塬畔我在沟，
探不上拉话哟招一招手。

你在那垴畔我在院，
探不上亲口哟笑一面。

一对热恋着的青年男女，感情奔涌激荡，在这相见的一瞬间，其感情十分浓烈而又复杂。在他们爱恋的过程中，大概有过许多“惊心动魄”的时刻。若将两人放在一起，把他们那奔涌沸腾的感情全面抒写出来，确不是件容易事，而且很容易给人一览无余、看着炽热，实则乏味的感觉。作者巧妙地避开了正面抒写，将这两人置于光天化日之下，使他们拉开了距离，然后用“招一招手”、“笑一面”这两个外在动作表达了他们那被抑制着的感情，以浪花显示了大海。这个角度、方式就很妙。这一招一笑，招出了人物掩在肚子里的千言万语，笑出了两人激荡着的爱情，招笑得两人心领神会了，也招笑得读者、听者心领神会了。

“心领神会”——这是一个多么宽广的审美天地啊！

另有一段信天游：

一根干草顶门啦，
哥哥不来是哄人啦！

情人约好今晚要来，却失约了，这使得我们的抒情主人公十分沮丧。在这漫长的等待中，她无疑想了许多许多，从欢欣、盼望到失望，到怨恨，这是个复杂的感情变化过程。但作者并未直写其情，只用她的一句话，点破了感情的包囊，那激烈复杂的感

情自然喷出，得到了充分的表达。（“一根干草顶门啦”一句，可理解为叙事，虚掩门户等待情人，也可理解为比喻。）这个“口子”开得好，它把人物一肚子感情全引出来了，很耐人寻味。

这种以率直见含蓄的方式，是一种以外在揭示内在的方式。因而，陕北民歌即便是一些抒情性很强的作品，都具有着鲜明强烈的动作性。这是不是由于形象思维造成的呢?

当然，陕北民歌的作者们是没有研究过这些的，这些抒情方式的运用，是他们在无意识的状态下进行的。他们凭着对生活丰富的感受和体验，在长期的艺术实践中形成了相对稳定的艺术表现方式和习惯。这告诉我们，“巧妇难为无米之炊”，没有生活的“米”，你的技巧再高，也是做不出好“米饭”的。

四

陕北民歌抒情的另一个主要方式，便是借物抒情。这也是它的场景描写较多的原因。

感情这东西，说到底，总是抽象的。若将这抽象的感情表达出来，难免是干巴巴的。如“大敢子南风天刮阴，难为不过个人想人”。丈夫远在门外，音信断绝，妻子在家思念丈夫，心绪烦乱，忽然看到刮来一阵黄风，暴雨将临，便更加惦念丈夫了：他如今在哪里？在屋子里，还是正行走在荒郊野外？千万莫要淋了雨、生了病啊……。歌里没有说明妻子“想”丈夫的内容和感情浓烈的程度，而前面一句“大敢子南风天刮阴”，不但说明了感情的内容（思念、挂牵等），而且苦情毕露。如若让她呼喊“我思念你！”“我挂牵你！”固然十分明了，却十分乏味。陕北民歌中，仅信天游一种，这样的佳句就实在不少。如：“山里的石

头沟里的水，负心的人儿你忘了妹妹”——看到了坚硬的石头和沟里的水，想到了自己对爱情的坚贞和“负心人”的“流水之情”；“拴马桩上拴红马，当红军的哥哥到我家……”用院中“哥哥”的一匹红马，抒发了对当红军的哥哥的热烈之爱；“一道道水来一道道山，赶上个骡子上三边……”以陕北壮美的山川河流的景象，抒发了自己为革命驮盐的豪放之情；“青天蓝天蓝格英英的天，什么人留下一个种洋烟？！……”对着朗朗晴空，喊出了自己的满腔愤怨。

“正言直述，易于穷尽，而难感发人意。”[①]感情，也只有在同景物的交融中，才能得以充分抒发。“托物寓情，形容摹写，反复咏叹，以俟人之自得。”[②]情有所寓，才可能切切，意有所附，才可能绵绵。故而清人王夫之说：“情景名为二，而实不可离。”刘勰也说：“情以物迁，辞以情发。”都是在强调寓情于景、借物抒情的重要性。

文学艺术创作的基本方式便是形象思维，借景抒情正是民歌形象化的基本手段。抽象的感情只有与景物融合在一起，才可能进入形象化的轨道。寓情于景、物，是主观和客观的有机结合，是主观转化为客观的具体方式。

当然，借景借物抒情并不为陕北民歌所独创，不仅各地民歌均有此法，而且古来有之，是中国民歌的传统抒情方式。如《诗经》国风中的《关雎》、《蒹葭》等，都是借景抒情的名篇。陕北民歌运用了它的“老祖先”传下来的这一抒情“妙方”，在几千年的实践中运用得更加广泛，更加自如了。你看：

---

① 东方树：《昭昧詹言》。

② 同上。

一枝绿柳迎风摆，
小妹子笑格嘻嘻把门开。

——《笑格嘻嘻把门开》

十月里孤雁当空里叫，
我受难过谁知道？

——《妹子十七八》

乌云遮住满天星，
一阵阵细雨一阵阵风。

一把拉定哥哥的手，
说下个日子你再起身[①]。

——《说下个日子再起身》

荞面疙坨[②]羊腥汤[③]，
死死活活相跟上。

锁牛牛[④]开花羊跑青[⑤]，
小妹子实傻[⑥]人年轻。

——《死死活活相跟上》

① 起身，方言，这里指“动身”之意。
② 荞面疙坨，陕北一种饭食，用和好的荞面搓成指头大的小卷，煮着吃。
③ 羊腥汤，即羊肉汤。陕北称荞面疙坨浇上羊肉汤，是最好吃的饭食。
④ 锁牛牛，一种野生小花的俗称。
⑤ 羊跑青，陕北将动物（一般指家畜）到了发情期乱跑，称“跑青”。
⑥ 实傻，方言，老实、憨厚之意。

在一些风俗歌子里，借景抒情的手法被运用得极为高超绝妙。如一首船曲：

雪里梅花雪里开，
东风绕上云头来。
有朝一日雪消开，
呼啦啦闪上一只水船来！

——冰封大地，雪花漫天。好一场大雪！好一幅美景！然而，在这白色的背景下，一枝梅花傲然挺立，喷香吐艳，显得无比鲜亮娇美。画随意转，阵阵东风绕上云头——春天，已经不远了。歌子意境相融，欢乐之情如截流蓄势，骤然开闸，一泻千里，奔腾而下……。

这些景物，是作者主观感觉到的景物，大都涂上了“感情色彩”。因而，与客观之景已有所不同。在感情的作用下，木石有情，花草含意。这也就是美学方面所说的“移情作用”。即便同一景物，可能由于作者的情绪状态不同，被描绘出来后也就大有区别了。如陕北民歌中几段对于天色的描写：“青天黄天老蓝天，杀人不过是老天”（《小寡妇上坟》），死了丈夫，心境悲凉，她眼里的天色就十分昏暗无光了；“蓝格英英天上飘白云，看着妹妹心里亲”，心里充满了初恋的喜悦柔情，连天色也是清明透亮，连白云也是轻柔多情的了；而在另一段信天游里，天色又变了：“蓝格英英天上起白雾，没钱才把个人难住”，手里没有钱，办不了事，动不了手脚，心里又急又慌，都发懵了，因而便有了堕入五里雾中，懵懵懂懂、东西不辨之感。可见主观的感情对于景物的左右作用。

说到借景抒情，就不能不谈到陕北民歌的比兴手法了。在陕北民歌中，比兴是完成借景抒情的主要手段，运用的极多极

广。

还是将“比”和“兴”分开来谈。

比的手法被各地的民歌所普遍使用。如：“旧社会妇女苦连连，好比石板压笋尖。毛主席撬开青石板，翠竹顶起半边天”。“大河水涨小河浑，不知小河有多深。打个石头试深浅，唱个曲子试妹心”等等。这种生动的比喻往往能增强歌子的曲折性，使作品的思想感情一下膨胀起来。陕北民歌对比体的运用就更多了。如：“甜芭菜菜苦兰子根，我妈妈生我是苦命人。”“拔起个黄蒿带起个根，拿起个狠心出远门；拔起个黄蒿带起些沙，拿不起个狠心我又回家；拔起个黄蒿带不起个艾，拿不起个狠心我咋来来？”“雷声响在当天上，老朋友交在门边上；满天云彩风刮散，好好的朋友人搅散”，“苦命苦命实苦命，白菜芽芽我白菜根”，“干石板上扎不下个根，我在这伙鬼人家活不成个人”等等。以一物比一物，以一事比一事，以一景比一情，或隐喻，或直喻，或借喻，喻、本体之间看来相去很远，然而内在联系密切，融会贯通，“情投意合”。作者抓住了事物的精神实质，取其一特征，抒己一感情，通过比喻，感情好象绕了几个圈子，劲憋足了，然后突然喷发出来。这个绕圈子的过程，即是感情的充分酝酿、积蓄和膨胀的过程。这样一来，不仅委婉含蓄了，感情的份量和冲击力也大大加强了。

以上是说比的手法对于抒情的作用。但担负陕北民歌借景抒情这一重任的似乎还不是比，而是兴。兴与比，在陕北民歌中，特别是在信天游中往往是结合在一起的。这里所说的兴，是指那些不包含比的成分的兴，“纯粹”的兴。刘勰在他的《文心雕龙》中对这类兴体作了很高的估价，认为它是抒发感情的得力之法，认为后汉时期“日用乎比，月望乎兴”是“习小而弃大”，

此足以见兴体的艺术价值了。

可能是由于体裁形式的缘故吧，陕北信天游对兴的运用特别突出。它在长期的艺术实践中，确立了兴的体制和地位。

这个兴体在抒情方面有哪些特殊功能呢？

首先，它能直接地描绘景物，创造一个特殊的意境。请看：

黄河畔上灵芝草，
长的不大生的好。

长的不大生的好，
走路好象那饿鹰绕。

——《清水水玻璃》

山头上刮风树林林响，
月亮地等哥哥哟好心慌。

狸猫子上树呱呱地响，
等过了半夜等他天亮。

——《山头上刮风》

两首信天游，前一首是比兴合用，比为重心，兴仅仅作为一种文体出现。后一首是“纯粹”的兴，不包含比的成分。比较来看，两首的艺术特点是大不相同的：前一首的“物”“灵芝草”是作为喻体出现的，虽然也具有形象感，虽然这个形象也饱含着作者的情感，但因是比喻，所以作品选取的仅是喻、本两体的特征，而不是形象的描绘。后一首则不同了，它首先给我们描绘了

一幅特别的景象：荒郊的夜晚，月儿在云中缓缓移动，大地洒满了朦胧的光亮；对面坡上、山顶，显出了黑雾雾的一片暗色。这景象，给人一种孤寂冷落的感觉。就在这月光下，出现了一个姑娘窈窕的身影，她静静地站在那里，显得十分微小。她是约好了和情人在这里会面的，可是……一阵夜风吹过，姑娘更感到一些清冷了。忽而，树林里传来几声狸猫的尖叫，打破了这冷落孤寂的气氛，令人不由地颤抖几下。而叫声过后，暗夜显得更加宁静，我们也更觉得冷落孤寂了……。全歌有明净的白月，有黑雾雾的梢林，有无形的清风，有少女的身影。这些形、影、声、光构成了一个有明有暗、有动有静的深广无垠的画面，其中气氛、情绪等精神感觉方面的东西充分渗透在画面之中，给人以极深的意境。读着这首歌词，使人在不知不觉之中已踱入画面之中，也象那位姑娘一样站在月光下，去听，去看，去盼，去感受那夜的寂冷和风的清凉了。

这就是兴的艺术威力，它能创造出意境来，而意境又是诗歌的特殊形象，是艺术的审美目标。它往往能使人“身临其境”，把自己作为抒情主人公，去自觉地感受其感情内容。这样的感受，是真实的、具体的，是丰富的、强烈的，往往超乎作品字面上所抒写出的感情的份量和范围。

陕北民歌这样的抒情佳作比比皆是。如信天游《说下个日子你再起身》：

二绺绺麻绳捆铺盖，
什么人留下个走口外？！

乌云遮住了满天星，
一阵阵细雨一阵阵风。

一把拉住个马缰绳，
说下个日子你再起身！

歌子从特写镜头开始；一双手在用麻绳捆着一个铺盖卷。镜头缓缓拉开：旁边，妻子默默无言地站在一旁，呆若木鸡地望着即将离去的丈夫。“什么人留下个走口外”，正是她内心悲凉的、却又是喃喃的喊叫。继而，作者笔锋一转：外面，乌云沉沉，凄风苦雨，象老天在为人间的悲伤离别叹伤、呜咽。这时，夫妻已站在屋檐下，相对无言地呆望着。沉默，沉默。丈夫终于“拿起了个狠心”，准备上马启程了。突然，一直沉默着的妻子爆发了，忽地扑上来拦住了马头……。在这凄风苦雨之中，融进了作者的泪水，云天因生离而更加阴沉，斜风因伤别而更加萧瑟，细雨因悲痛而更加淅沥。在这低沉压抑的意境中，我们同这对夫妻一起咽下了滴滴苦泪。

形象思维是艺术创作的基本方式，不能离开形象性这个艺术的基本特征来谈抒情。创造意境，离不开对具体景物的描绘，而兴的手法正是景物的直接描绘法。只有写出实实在在的物、具体的景，才可能溶入可感触的“意”。这依然离不开对生活中的感情和景物深刻的观察和体验。一要有情，二要有景；寄情于景，意与境谐，则景不虚，物有神。情景的高度统一，便构成了意境。

人的审美器官并不限于视觉感官一种，因而对于景物的描写就不应局限于视觉形象一种。陕北民歌在大量的景物描绘中，善于调动多方面的因素尽力描摹，尽量给人以真实具体的画面形象，以触动引发人们的多种审美感官，达到抒情目的。形，也就是视觉形象，前面已谈了不少，陕北民歌对声音的描写就极为不少。如：“山鸡下蛋呱呱吼，哥哥不来心里愁”，用山鸡那一连串单

调的叫声来陪衬人物的烦乱心境；“二饼子牛车[1]吱楞楞响，倒好象哥哥来眊我”，以牛车的响声来引发人物对亲人的思念之情；“当空里咔嚓嚓一声雷，为甚你走了再不回？”以猛烈的雷声来渲染人物失去亲人的震惊情绪……。声音，可以触及人们的听觉感官，增强景物形象的主体感和情绪感，使意境更为具体可感。

光线，一直是摄影、美术的重要手段，但往往被文学所忽视。其实，光线——明暗对比，不但是增强形象的立体感的重要方面，也是加深意境、渲染情绪的重要手段。如：“瓜壳壳点灯半炕炕明，酒盅盅量米不嫌哥哥穷”，其中那十分微弱的光线就使画面形成了对角形的明暗对比，对于渲染歌子压抑、沉重的气氛，揭示女主人公与贫穷抗争的精神都是至关重要的；《打樱桃》第一段：“阳婆婆[2]上来丈二高，风尘尘不动天气好。哎哟，我和妹妹去打樱桃！”用鲜亮明快的光线照出了一个明朗的世界，抒发了人物喜悦舒畅的感情。《绣荷包》这首歌对光线的运用就更为见彩了，如第一段：“初一到十五，十五的月儿高，那春风摆动杨柳梢。”不但用明净的月光陪衬出了袅袅娜娜的绿柳，而且这个光本身就带有十分的柔情，把那甜蜜舒畅的情绪充分地表达出来了。

节奏感，也是审美的一个重要方面。如语言的节奏感，仍以上面《绣荷包》那段为例，其节奏平中有变，平稳流畅，与歌子那欣喜舒畅、含情脉脉的感情十分吻合。特别是最后一句“那春风摆动杨柳梢”，节奏起落有致，与前两句相接，节奏产生明显的

---

① 二饼子牛车，过去牛车为木轮，形同饼子。

② 阳婆婆，陕北一些地方对太阳的俗称。

渐慢和拖正，对于表达那含而欲露、露而又含，引而待发、发而不断的浓重的情感，起到了不可估量的作用。节奏感一般表现在作品的结构和艺术处理方面，涉及较广，这里不作赘述。

对于色彩的运用，陕北民歌就更为其多了，运用得十分自如。绘画的色彩，是通过视觉器官来接收的，文学的色彩却是通过人的精神情绪来感觉的。陕北民歌的色彩一般来自两个方面：一是感情，二是景物。人常说"感情色彩"这个话，文艺作品如若离开了感情，那就只剩下色彩的外在"物质"感了。色彩的浓淡，往往取决于作者赋予它感情的浓淡和多少。

比如《种洋烟》这首歌，里面有这么一段描写："洋烟开花四片片，照见妹妹的白脸脸"，就很富于色彩感。洋烟开的是红花，在这艳红的花丛中，闪现出"妹妹"那白净的脸来，色彩对比就十分鲜明动人，在这"人面桃花"的对比中，两种色彩相互陪衬，花儿更显其艳，"妹妹"更显其俊，拿句老话说，叫"花容月貌"。另如《春色景》一段："春色景儿，柳绒花花挽着旋旋，挽着旋旋，咱门前水响满呀满坑莲。花开三月天，游人闹五春，咱门前这桃树花花柳叶叶青。"这段歌，运用大量的色彩描绘了春天的景色：有白色的柳絮，有绿色的坑莲，有红花，有绿柳，这些，构成了一幅色彩斑斓的图画，有动有静，美不胜收。加之女抒情主人公那似愁非愁，似喜非喜，婀娜细腻的感情充分溶入，使画面色彩鲜亮而又柔和，富于诗情画意。

马克思说："色彩的感觉是美感最普及的形式"，生活本身就是一个色彩斑斓的世界，它又怎么能不被带进民歌中去呢？

脍炙人口的《赶牲灵》，调动了形、声、光、色各种因素，以娴熟的写作技法抒发了人物的思想感情，不愧是上乘之作。请看前两段：

走头头的骡子哟三盏盏灯，
戴上了那铃子哟哇哇的声。

白脖子的哈巴[1]哟朝南咬，
赶牲灵[2]的人儿哟过来了。

这是一个平凡的、却又不平凡的生活场景：傍晚时分，大山如墨染。开小店的姑娘站在门口的墕畔上向远处眺望着。情人（是个脚夫）走了这么多天了，按理他该回来了，可怎么……。突然，她的眼睛亮了——远处的山峁上闪出了马灯的光亮，一盏、两盏……是他！是那壮实的赶脚汉回来了！你听，那丁当丁当的响声，不正是他那匹走头的骡子脖子上的铜铃的响声么？哟，多么脆，多么甜呀……村头上的狗儿也听到了响动，跑了出来，在姑娘的身前身后跳着、叫着。“小白脖子的哈巴狗呀，你这是在高兴地欢迎他呢，还是……？”——一幅多么美的景象，一种多么纯厚的情感！在短短的四句词中，形、声、光、色多种因素渲染出了一个特殊的气氛，这铃声、狗叫声、马灯的光亮、白脖子的小狗与女主人公的感情如水乳交融，浑然一体。那灯光，使姑娘本来忧郁的心情豁然开朗；那铃声，正是姑娘心灵那一下下的颤抖；那狗叫声，正是姑娘发自心底的、那难以遏制的欢笑——人物的情感得到了充分的抒发。

在陕北土地革命、抗日战争和解放战争时期，也产生了一批抒情色彩浓烈的民歌。如《当红军的哥哥回来了》、《秋收》等。在这些歌里，我以为应推《横山里下来些游击队》为最佳。

---

① 哈巴，即哈巴狗。

② 牲灵，陕北对牲口的一种爱称。陕北交通不便，过去运输主要靠牲口驮运，人们称赶牲口跑运输的人为赶脚汉。

如这几段：

对面价[1]沟里牛喝水，
横山里下来些游击队。

一面面红旗垴畔上插，
我把咱的那游击队引回咱家。

滚滚的米酒热腾腾的馍，
招待咱游击队好吃喝。

三号号盒子红缨缨，
跟上咱的红军哥哥闹革命。

长枪短枪马拐子枪，
跟上咱的红军哥哥上南梁[2]。

红豆角角熬南瓜，
革命成功了再回咱家。

这一段一段，一兴一抒，感情层层递进，一直推向高潮，无论从形象性或抒情性方面讲，都是一首不可多见的佳作，它把陕北人民对红军的热爱和革命必胜的信念充分地表达出来了。难怪全国解放不久，这首歌就传遍了全国。我觉得我们应当回过头来好好向民歌学习学习了。现在流行的一些抒情歌子，景中无

---

① 价，读 jiā，或 jiē。陕北的常用介词，无实意。

② 南梁，地名，陕甘游击队初期的根据地。

情，情不沾景，或牵强附会，景在东来情在西，甚至南辕北辙，实在没多少价值。单靠“洋化”和“小市民化”是不行的啊！

陕北民歌一般采用情景统一的抒写方式，但也有一些歌子的情与景是相互矛盾着的，情被放入了逆境之中，以情、景对立的方式来抒情。如一段信天游，写一位未出嫁的姑娘死了情人，非常悲痛，怀念死者的感情：“老槐树上喜鹊喳喳叫，娃娃们唱来大人们笑；杜梨树开花白楚楚，我人面前笑来人背后哭；太阳地里我穿红鞋，半夜里起来我穿白鞋……”。以喜鹊的叫声，人们的欢笑声和盛开的杜梨花等，构成了一个热烈明朗的景象，然后抒写抒情主人公悲伤压抑的心情，这悲、喜，明、暗就形成了对立。但这丝毫没有削弱抵消悲的程度，反而加强了这种程度，悲情在喜景的反衬下，显得愈加悲凉了。这就是人常说的“以乐景写哀”的手法，乐和哀相反而相成了，读起来感情更为曲折感人。《光棍哭妻》这首歌也大量采用了这种写法，取得了较好的效果。如：“正月里锣鼓敲，敲来敲去好热闹。每年每月我贤妻在，今年我贤妻黄土里埋，孩儿的妈妈哟！”“每逢佳节倍思亲”啊！

白纸上写黑字，色彩对比强烈，字就愈显其黑了。这种反衬，形似矛盾，其实有着内在的、感情上的联系。为何“每逢佳节”便“倍思亲”呢？就因为往年此时便有“兄弟登高处”的情景，而今年此时却“遍插茱萸少一人”，怎不见其悲凉呢？——回忆、对比，是内在感情的联系线索啊。古人说得好：“哀景写乐，乐景写哀，一倍增其哀乐。”[①]此法用得好，能收到好的抒情效果。

---

① 刘熙载：《艺概》。

总之，陕北民歌强烈的抒情性是通过各种手法来完成的，它的突出特点，一是感情的真实，二是感情的浓烈。形象化的方式，仍然是它的抒情的基本方式。它不是将情感硬塞给读者、听者的，而是以叙述、描写为主，采用多种方式将感情强化，创造出特殊的意境，然后让读者自然而然地去感受，去体验，去想象，去补充丰富。这样的结果是，情感抒发得自然而然，读者、听者也感受得自然而然，可以说是，“心领神会”。文学这东西，它的打击力往往不在字面上，而在字里行间，在言外之“意”。“不着一字，正欲使人自得”，以潜移默化的方式来进行“攻心”，作者所要抒发的情感便在无声无息之中输入了读者、听者的精神之中。文学艺术，特别是诗歌，是以引发人的精神、情绪为对象、目标的。陕北民歌的抒情色彩其所以浓烈，冲击力量强，原因即在于此。

第六章　巧手手剪下些好窗花

——几种突出的表现手法

任何一种独具风格的艺术品种，都有着它与之相适应的表现手法，因而，表现手法的运用总是体现着艺术风格特点。中国各地民歌采用的表现手法基本相似，但又有所偏重。如谐音双关的手法，以“晴”谐“情”，以“丝”谐“思”，“东边日出西边雨，道是无晴（情）还有晴（情）”，江南一首民歌中：“春蚕到死丝（思）方尽，蜡到熄时泪始干”，广东一首民歌中：“雨里蜘蛛还结网，想晴（情）唯有暗中丝（思）”等等。这种手法显得精巧，往往只用一两个字便含蓄曲折地点出了实意，品来很有味道。陕北民歌对此手法亦有所运用。如：“荞面疙坨羊腥汤，好心操在你身上”，其中的“腥”就双关“心”，“公鹅展翅飞过河，留下个母鹅叫咯咯”，其中“咯咯”就双关“哥哥”；“沙锅里煮粉铁锅里烩，说说笑笑交妹妹”，其中“烩”就双关“会”。《送四门》中有一段，也用了这一手法：

送哥送到大门西，
迎面等上个香水梨。

有心送哥两颗梨，
滚身子[①]着不得凉东西。

---

① 滚身子，即热身子。

其中“梨”就谐音双关“离”。“滚”和“凉”两个字，从字面上讲，指身体的热和梨子的冰凉，而实意是双关火热的爱情和离别的悲凉。

谐音双关的手法是一种曲折的写意手法，能收到一种含蓄委婉、耐人寻味的艺术效果。只是几百年，甚至几千年来老是在几个字上打转转，少有新的突破，读来难免令人厌烦。相比之下，狭北民歌所用的谐音字就较“新鲜”，但运用不广泛，不突出。

本章所要讲的，是在陕北民歌中运用比较突出广泛，并直接影响着陕北民歌艺术风格的几种表现手法，也就是陕北民歌几手惯用的“高招”。

一

白描 白描原为美术绘画的专用术语，后被文学采用。可以说，白描是我国叙事体文学的一个传统的、基本的表现手法，并被广泛运用于民歌。陕北民歌以客观具体的描写见长，因此，白描成了它最突出、最得力的手法。大概是由于民歌这一种类的体裁形式上的特点和限制吧，它更倾向于对事物做粗线条的描画。

先看一首《打酸枣》：

清早起[1]起来月儿照的高，
大小姐二小妹商量着打酸枣。

大小姐提了一个竹篮篮，

① 清早起，即清早、早晨。

二小妹掮[1]了个长竿竿。

大小姐头里走出跌了一跤，
二小妹手扳上窗棂咕咕笑。

姐妹二人街前里走，
一样样打扮起两颗头。

干坡坬上没一个人，
酸枣树长得黑洞洞[2]。

大小姐抡起竹竿竿打，
二小妹手提上篮篮拈。

拈着拈着正好拈，
哎哟哟手上扎了刺儿了。

大小姐手拿着银针儿挑，
哎哟哟疼坏个人儿了！

歌子比较长，这里仅选了其中的一些段落，由此我们也可看出，歌子在叙述方面是力图向客观描写靠拢的，几乎没什么心理分析，后面的几个“哎哟哟”，“疼坏个人儿了”，也是歌中的人物的语言。这样的描写，特点是鲜明的：其一，形象感强。每一段几乎都是由若干个生动明晰的画面组成，在读着、听着

① 掮，方言，即扛。
② 黑洞洞，即很黑，一片漆黑。

它们的时候，我们已经将这一个个画面自然地串联在一起，形成了一个完整的情节。即便是段与段之间的空白，也通过对形象的联想而自然地弥填了起来。因而，读着这首歌，我们犹如在看一场电影，两个人物形象清晰地显现眼前。通过对她们的一些细节描写，如打扮（此段在例举中被删掉）、摔倒、过街（已被删掉）、挑刺等，很见人物的性格。其二，概括精练。一首几十行词的歌子，就将她们打酸枣的前后过程清清楚楚地交待出来了，其中一些细微的地方亦不例外。这当然不是简单地叙述一个故事梗概了，如果是那样，就没多大艺术价值了，更不会生动。这是描写，描写就必然有细节，有形象，有意境，有情调。歌子虽然没有着意写环境，但还是让我们感到了阳光的明媚和天空的晴朗，看到了山的丛绿和水的清涟，看到了点缀其中的活泼的少女。这些，组成了一个优美的世界，使歌子产生了一种清明透亮、轻松明快的情调，它象一首由小提琴演奏着的优美流畅的旋律一直响在我们耳边。其三，作品没有对它的主题和作者的意图作任何明点或暗示，但它还是让我们感受到了作者对陕北生活，对大自然的爱和对美的追求。

白描，是通过客观表现主观、通过外表揭示内在的手法。它是口头文学的基本手法，更是民歌的基本手法。当然，陕北民歌的白描往往是与其他手法揉合在一起使用的，很难说是一种纯粹的白描。话说回来，哪里又有纯白描的作品呢？

与其他文学种类不同，民歌一方面强调描写的具体和感情的细腻微妙，又强调概括和精练；既不能粗枝大叶，囫囵吞枣，又不能拖泥带水，啰嗦个没完。它既要求“粗”，又要求“细”，要求用最少的话表现出最多的内容。白描手法，正能胜任这一任务。

如《盲人算命》的开头：

大阳出来压山红，
杨先生慢慢走出门。

脊背上又背捎马马[①]，
瞎子的拐棍手中拿。

出得门来停一停，
手拿上乌箫品一品。

刘四姐，上房里停[②]，
忽然听见了乌箫声。

双扇扇门来单扇扇开，
杨先生站在门外边。
……

这首歌的叙述描写很有意思：你说它细腻吧？可故事发生的具体环境、人物和外部形象、心理状态等全没有一笔描写。杨先生的箫到底吹得如何？刘四姐在上房里究竟是在描龙绣凤，还是在吟诗作文？全没有一笔交待；可你说它粗吧，却实在让我们看到了那阳光普照的山川河流，看见了杨先生的住房，看见了这个人物走路的神态，听到了那拐棍探路时的“咚咚”声，甚至摸到了他那善良忠厚、老成持重却又与世无争的性格，看到了刘四姐独

① 捎马马，一种口袋，长约一米左右，中间开口，两边可放东西，一般搭在肩上，随身携带，俗称“捎马马”、“褡裢”、“顺顺”。

② 停，陕北将人呆在哪里，说“停”。

坐上房，望着美好春景忧郁寡欢的神情，看到了她听到那并不高明却也熟练成调的乌箫声时的神情，和开门看到算卦先生时惊喜的面孔。通过这概括精练的描写，环境的变化，人物的神态，甚至他（她）们的一招一势、一个眼神，都使我们看得清清楚楚了。这就是白描手法在描述方面显示出的特殊功能。它貌似平淡无奇，毫不强加于人，把作者以及作品人物的情绪、心理等内在的东西全部隐埋了起来，通过描述静静地、不露声色地诉诸于读者听者。这样的描写往往可以以少胜多，以简代繁，以点带面，以事物外部的动态特征来引发、调动人们的想象和联想活动，获得审美享受。这样的描写，对于增强作品的形象感，效能是明显的。

因为陕北民歌的叙事性作品占有很大份量，所以白描手法在陕北民歌所惯用的诸手法中就占有最突出的地位。即便是一些抒情性很强的作品，也往往采用了这种表现手法，并且效果很好。如信天游：

十八九的女娃穿红鞋，
爱得年轻人跳拐拐[①]。

没说一句抒情的话，全是外部描写，但这双“红鞋”，穿出了这位情窦初开的姑娘对爱情的热烈追求与向往，这个“拐拐”，跳出了小伙子们粗直朴实的性格和他们对爱情追求的强烈心情。

哥哥走来妹妹瞭，
泪花花不转泪蛋蛋抛。

一个远镜头马上推成一个人物面部——眼睛的特写，人物外部精确细腻的动态，把人物内在感情强烈地抒发出来了，很有回

① 跳拐拐，即单腿蹦跳。

味余地。

想你想的上不了炕，
崖坬上画下你人模样。

上句已经触及到人物的心理情绪，但给人的感觉平平。而下句一个人物行为动作的客观描写，一下将这种心理情绪增强到十分浓烈的程度。把所思念的人的模样一遍一遍地刻在了土坬坬上，可见这个形象在她脑子里印得多么深刻，可见她对这个“模样”思念的程度。

听见哥哥南梁上唱，
一屁股坐在个炕塄上，
手拿着个笤帚忘扫炕……。

姑娘正跪着扫炕，忽然听到情人的歌声，便象头顶响了一声炸雷，惊呆了，喜呆了，听呆了。短短的几句描写，将人物的外部神情容貌和内心的激动全描绘了出来。虽然无一笔心理描写，却也使人感受到了人物内心感情的炽热和动荡。

抒情民歌闭口不提感情，却用客观描述来表达，并表达得如此强烈感人，不能不使人赞叹！

再看一首信天游《哥哥走，妹妹照》。

哥哥走来妹妹照，
眼泪儿滴在大门道。

芦花公鸡飞过墙，
我把哥哥照过梁[①]。

日落西山羊进圈，

---

① 梁，即山梁。

干妹子还在那墕畔上站。

也是一场送别之景，也是一番凄凄别情，但时间跨度较大。情人走了，看不见了，太阳落山了，天要黑了，而姑娘仍一动不动地站在那里，向情人去的方向凝视着。她在想些什么？什么情绪？没一句交待，但我们仿佛都将自己扮成了那位姑娘，站在那里默默地感受着。后面一个远镜头的化出，很有气氛，使整个作品的情绪更加清冷悲凉，使感情长久地凝聚了下来。

几乎所有的信天游和小调都可以成为这样的例证。分析整个陕北民歌的叙述描写方式，一般都是以客观的、粗线条的白描为主，有时也辅以一些主观描写，作者也偶然站出来说它两句，对人物的心理情绪作一两笔解剖。如《瞭哥哥》：

一出大门朝南瞭，
两眼流泪呀谁知道？

数九寒天下了一场雪，
因为瞭哥哥冻坏了妹妹的脚。

南面上来一伙人，
左看右看没我那人。

早晨瞭到半后晌，
直独独瞭到落太阳……。

羊肚子手巾脖子上围，
不是个哥哥他是个谁？！

又要招手又要叫，
又要说话又要笑。

抱定哥哥亲了个嘴，
一个冰疙瘩化成了水。

以客观白描为主，以主观抒发为辅，有情节，有细节，有外在，有内在，有形象，有气氛，还有一两点心理精神感觉。这些，结合得十分完美，一鼓作气将人物情绪推向了高潮。

对于陕北民歌的以客观描写见长的特点，在上两章已谈了不少。白描，可以说是形成这一特点的主要手段。全面观之，我以为在学习这一手法时，应当注意几个方面：其一，便是你这个作者站远点，不要唯恐大家埋没了你。也就是说，要力求描述的客观性；其二，便是多从现象入手，多写事物的外部，不要担心别人看不懂你或人物的意思；其三，与以上两点相联系，便是不仅要把握住人物或抒情主人公的精神、心理和情绪，以及这些精神、心理、情绪的变化，而且要掌握这些内在的外在表现形式——特殊的、准确的、强烈的表现形式。既要把握内在也要把握外在，通过外在表现其内在，通过形式表现其内容——通过客观表现其主观，这个主观才能得以反映，这个客观也才有价值。

白描的手法看似容易，其实很难。没有对生活的深刻观察体验和积累，除了空洞的叫喊或作者自己站出来“介绍”而外，还能有什么好法子呢？这也是应当注意的一个最基本的问题。

二

比兴　关于比兴手法在陕北民歌创造形象和抒发感情方面所

起的作用，前几章已谈过。不再重复。这里着重将这种手法的特点和基本的运用方式作以介述。

《诗经》对比兴手法虽有不少运用，但毕竟还是比较原始的，比较简单的，运用范围也不很广泛。比如兴体，一般只用来加强语势，引起下文。经过几千年的变迁发展，到了十九世纪、二十世纪的陕北民歌，比兴手法就已经十分成熟、完整了，运用也广泛多了。仅一个“比”，就包括了多种方式，如显比、暗比、（又称“明喻”、“隐喻”）正比、反比、排比等。运用也更为自如巧妙。如：“我爱姐儿好模样，立下好象一炷香，（明喻）走起路来风摆浪。（隐喻）”“半夜里来，你鸡叫里走，哥哥你象个偷吃的狗。（明喻）”“怀胎正月正，雪花飘上身，河湾里的水萍草，苗苗扎下了根。（借喻）”等等。这多种比法往往是混合使用着的。如：

女娃年纪轻，
好象花一盆。（明喻）
风吹小船动，
越看越动人。（借喻）

这样生动形象的比喻，使人觉得十分精巧，它不仅是事物实质和特征方面的形容，更注意了描写，因而形象性增强了。如《兰花花》中“兰花花下轿来从西望到个东，照见周家的猴老子好象那一座坟”，就用了反比的手法，将人物反比为“坟”，两者并不是貌似，而是兰花花的精神感觉而已，丈夫毫无生气，让人一见就觉得晦气，心里痛苦压抑得就象见了坟墓一般。另如：“一更月儿高，遇见个篮篮挂在那树梢梢。因何故呀，奴把它忘不了？”这是一种触景生情，也是一种比喻——用挂在树梢上的篮子来比喻妻子惦念丈夫的那颗悬在半空中的心。“石狮

子张口不说话，想哥哥想得直哭下”，以石狮子的形态来比喻姑娘那思念哥哥内心痛苦的神情，形象感很强。“早知道你是卖良心鬼，头磕成铲铲也不跟你”，不说将头磕扁，而说“磕成铲铲”，以铲铲来比喻形容磕扁了的头，既形象又新鲜。“弯弯镰刀割韭菜，慢慢品妹妹的心好坏”，这个比喻一时让人摸不着头脑，但稍一思考，便明白了：韭菜割了一茬又一茬，叶子被割了，心却不死，以此来比喻爱情屡遭挫折却百折不回的决心，显得十分巧妙含蓄。“栽柳树来柳梢梢，年轻人看着年轻人好”，用嫩绿的柳枝来比喻年轻人，色、形、神俱全，多么生动！

从以上的例证中，我们可以看出陕北民歌的“比”运用之多样、广泛，它越来越多地担负起形象描写的任务。这是比的一种深入。另一个特点，就是对它的运用越来越复杂、曲折了。如叠喻，这在陕北民歌中是很常见的手法，它的表现力很强，喻体往往从各个方面向本体加码，增强本体的份量，如这段信天游：

雪花花盖房冰打墙，
露水夫妻不久长。

将雪花花盖的房，冰打的墙和早晨的露水这三个喻体集中在了一起，全压在“夫妻不久长”这个本体上，突出了“关系短暂”这个重心，语言显得结实、曲折，还带有理性的成分。

有一首《慢慢寻个可心汉[①]》中，有两段采用了反复设喻的手法，看着没什么，但细细捉摸，含意很深。

牛不吃草尾巴摇，
自幼儿就不爱个二道毛。

---

① 可心，即称心如意。汉，陕北对丈夫的俗称。

骑马不骑三条腿，

交朋友不交洋烟鬼。

“牛不吃草尾巴摇”是用来比喻“二道毛”的，而“二道毛”又是用来比喻不务正业的男子的，这个比喻就十分曲折了。第二段，用三条腿的马来比喻洋烟鬼；三条腿的马是走不好路的，走起来也是东倒西歪；洋烟鬼无神无力，走路连腿都拉不动，不正象那空有躯体、无所作为的三条腿的马儿？两段连起来，前面的“二道毛”，不也是指洋烟鬼么？

这些比喻，正是刘勰所说的那个“拟容比心”。作者不但抓住了喻、本体外貌、外形的特征，并突出了其精神实质，做到了形神两方面的完全统一，因而比得形象，比得有味，迂回曲折，含意深刻。

陕北民歌中的兴体也不仅仅限于过去的“加强语势”、“引起下文”了，除了用它来描摹形态，渲染气氛，创造意境，抒发情感外，还用于交待。如“对面价沟里牛喝水，横山里下来些游击队”，上句的兴就十分重要；“对面价沟里”，说明歌者“我”是站在沟这面的，隔沟相望；“牛喝水”，是景物描写，也是时间的交待，陕北饮牛时间，一般是在傍晚放牛归来时分。这一个兴，不但为我们勾勒了一个山村的生活画面，渲染了一个清幽安静的气氛，同时也将事情发生的时间和地点交待清楚了。后面那个“横山游击队”从远处进入这幽静的画面，就显得十分自然，诗情画意也浓了。

另如“前沟里的糜子后沟里的谷，哪达想起哪达哭”两句，兴所完成的任务是多方面的。其一，交待地点，在野外的一个山沟地边。其二，交待时间，时间自然是夏末到秋季这一段。其三，“前沟”、“后沟”是与“哪达”相呼应的，从字面上理解，可

以解释为“前沟里哭，后沟里也哭”，实指主人公哭了许久，许多次，并不单指“前沟”和“后沟”两处。其时间和空间的跨度都很大。其四，显然是这位妇女触景生情了，看到什么景，什么物，都勾起了她对往事的回忆，对丈夫的思念。究竟她回忆起了与丈夫的什么往事？读者可以自己去想象了。看，一个兴句，就起了这多方面的作用。

这样的例子很多。如：“三十里明沙二十里水，五十里路上来看妹妹”——兴中叙事、交待，这个人走了五十里路，爬山涉水，来看情人。“四股子鞭子一哇声，只见黄尘不见人”——描写与交待，说明这并非单骑，而是马车；并非一人，而是车多、人多，走得又快，所以才扬起了路上的黄尘。与下句连接，描写了一个离别的过程和情景，并具有浓烈的悲伤情味。“长枪短枪马拐子枪，跟上我那红军哥哥上南梁”，前句是兴，也是描写，只点出了三种枪，给我们的却是一个有长有短、参差不齐的枪的森林，将游击队那宏大英武的队伍阵容描画出来了，将陕北人民对革命的宏大气魄和坚定的信念表现出来了。

——兴体，在陕北民歌中已不是“独当一面”，而是“身兼数职”了。

阐明一个抽象的理念并不难，但要将这个理念化为具体的形象，明白地、深刻地印在人的脑子里，就不是件轻而易举的事了。劳动人民对生活有着他们自己的认识和体验，有着他们自己的哲学，他们往往赋予这些抽象的“哲学”以形象，通过民歌表达出来。比如：他们认为有钱的人心眼坏——“石狮子瞪眼狗咬人，富户家里没好人”；他们认为农民应当互相依靠才能生存下去——“河湾里寸草根连着根，穷人和穷人心连着心”；他们认为在那个金钱的社会里，没有钱是寸步难行的——“死蔓子

活把个人缠住，没钱人走路也迈不开步”……这些观念、认识阐述的如此深刻，靠的是什么呢？比兴手法。它使得抽象的理性形象化了，具体化了，也相应地深刻化了。比如这两句：“云里的日头洞里的风，蝎子的尾巴后娘的心”，采用叠喻的手法使理念的阐述达到了入木三分的程度。

好的比兴佳句实在不愿让它埋没，今抄录几段如下，以此来结束这一小节吧：

山丹丹花儿背坬坬上开，
你有那心思慢慢来。

牛走大路羊走畔，
知心的话儿拉不完。

黑老鸹落在烟洞上停，
忽啦啦想起我那心上人。

瓜子埋在土里头，
难也难在我心里头。

白葫芦开花瓜上架，
忘了你的人样忘不了你的话。

马吃上豌豆人吃上面，
想起我那情人看针线①。

---

① 针线，这里指针线活儿。

三月里出门树发芽，
树叶叶落了你不回家。

擦着洋火点着个烟，
放下个枕头短下个人。

花椒树上落雀雀[1]，
一对子剩下个单爪爪。

羊羔羔上树吃柳梢，
拿上个死命和你交。

为人倒把个良心卖，
平地上倒把个腿闪坏。

我妈妈生我是九菊花，
你给我寻下个老南瓜。

骑马要骑大红马，
交朋友要交十七八。

一把楼住你细腰腰，
好象个老羊疼羔羔。

---

① 雀，陕北读 qiǎo。

树叶落在那树根底，
忘了我娘老子忘不了你！

世上的年轻人多得很，
为甚单爱我揽工的人？

虽然你人穷心眼正，
爱你的人样爱你的好劳动。

三

在陕北信天游中，有这么一段：

再不要说我不想你，
泪蛋蛋哭得和成了泥。

乍一看，奇怪！思念亲人，哭哭啼啼是可能的，但要说哭出的泪水竟然和成了泥，就有点玄了。可信吗？不可信，言过其实了。但是，这样的描写，确把人物的感情表达得很强烈，给人非常深刻的印象，以致没有人去追究其是否真实，是否可信的问题。这种表现手法，名曰夸饰。

夸饰 夸饰是陕北民歌的常用手法之一。这样的描写，往往与生活、自然的逻辑不符，但由于作者抓住了事物的某些本质、特征，将感情浓缩了，因而它又符合于生活、自然的逻辑。

如《想哥哥》这首歌，描写一个姑娘对情人的思念："头发梢梢想你呀，红毛头绳难挣呀"，"脑瓜皮皮想你呀，榆木梳子难梳呀"等等，从生活角度讲，无论如何也是不成立的。难道头发和脑瓜皮还有思维吗？但这样的描写画出了这姑娘思念亲

人、懒于打扮、神情恍惚的“苦相”，抒发了她的相思之苦情，与人物的精神、心理状态十分吻合，因而它又是真实的。作者正是从人物的外在形态和内在情绪入手，抓住了其特征，并根据艺术的想象和感觉予以成倍的夸大和强化，才取得了特殊的艺术效果。

陕北劳动人民是很擅长用夸饰法来描摹事物、表达思想情绪的，日常生活中就有着许多这样生动形象的语言。如：说谁的皮肤黑，不说黑，而说“黑得掉进碳疙崂就找不着了”；说谁的身体单薄，便说：“一风就吹得飘了”；描摹人的鼻涕拉的长，便夸张为“丈二长”，描绘心里烦乱，便说“肚子里唱大戏”……。民歌的夸饰法运用就更为广泛了，如：“说下个日子你不来，墒畔上跑烂我两双鞋”，“三哥哥想我满滩里跑，我想三哥哥寻上吊”，“前沟里枪声震山吼，后沟里手榴弹洒满沟”，“眼泪儿淌成了一条河”等等。有一首信天游，夸张的程度更为惊人：

想你想得吹不灭灯，
灯花花落下多半升。

真是夸张到“家”了。这些民歌佳句，都抓住了事物的某些本质和形象特征，从形态、数量、性质、程度上夸而张之，增强了作品的感染力。

夸饰，是生活的真实在艺术中的一种特殊的表现形式，是生活的真实与艺术的真实的高度统一。它是形象思维下的一种结果，因而，也只有文学艺术才对它拥有“专用权”。夸饰的描写，是将生活的一般化为艺术的特殊的一种手段。由此，也会使我们对艺术的一些规律悟出一点道理来。

《秃子尿床》，是一首对夸饰法的运用很出色的民歌。不妨录下几段：

豌豆开花麦穗穗长，
奴妈妈卖奴没商量。

挑的个女婿比奴强，
又秃又疤又尿床。

头一夜尿湿了红绫被，
二一夜尿湿了象牙床；

三一夜和奴颠倒睡，
热呼呼尿在奴的脖项上；

前炕里打起毛头浪，
后炕里惊起水龙王；

前推推死三十只大绵羊，
后推推倒了两垛墙；

推到个南京到北京，
推了那三座书楼房。

……

歌名叫《秃子尿床》，全歌也突出描写了尿床。作者抓住了小女婿年幼无知、尿床这一典型特征，大肆铺排夸张描写，从而对封建的婚姻制度作了辛辣的讽刺和无情的嘲笑，表达了广大妇女内心的痛苦和对包办婚姻的强烈憎恨。

值得再探讨的是，象《秃子尿床》这样的夸饰描写，在程度上显然夸过了头，甚至荒诞了，但为什么人们对此不但不反感，反而乐意接受呢？仅仅是因为它抓住了事物的本质特征么？我想，主要还在于作者和读者、听者的感情作用。这样的夸饰，是思想、感情驱使的结果。因而它尽管夸饰过分，人们从感情上还是乐意接受，甚至越过分，越符合人们的感情愿望。反之，人们倒会觉得“不带劲”或“没意思”了。丑化蒋介石、“四人帮”等反动人物的漫画，与本人的相貌无疑出入很大，但人民仇恨这些人，因此尽管丑化的过分，人民仍然赞同，而且画得越丑人民越欢迎。“五谷子田苗子数上个高粱高，一十三省的女儿哟数上个兰花花好”，“红绣鞋金莲子好比那两盏灯”，真是美得不能再美了，美到顶了。这显然也是一种夸饰。用这样的语言来赞美一个人们所喜爱的人物，人们反倒觉得其人更美了。这就是感情的作用，是作者与读、听者的感情融会贯通的结果。

如此看来，夸饰这种手法与人常说的“夸张”还是有区别的。夸饰是浪漫化、理想化在文学艺术上的一种反映，是作者感情喷发的结果。在民歌的每一个夸饰里，或赞美、或崇敬、或嘲笑，总是闪现出作者们那一对对富于情感的目光。

如《打甘谷驿[①]》中的一段；

打开甘谷驿，
冲进洋教堂，
洋和尚一见害了怕，
跪在个地上叫“干大”。

搞文化渗透的洋人害怕革命武装队伍是无疑的，但直怕得

① 甘谷驿，延安城东九十华里处的一个镇子。

“跪在地上叫‘干大’”，就不可信了。因为洋教士在陕北传教的时间并不长，盖起教堂后没几个月工夫，就被革命人民赶跑了，他们不会与民间有太多的接触。而“干大”是陕北的地方语，这个洋和尚未必知道，即便知道，在突然冲进来的红军战士面前，在如此慌乱之际，也不会象陕北人乞求饶命那样跪在地下磕头，并如此自然流利地说着陕北地方语言。这就是一种感情作用下的夸饰。陕北人民把他们的一些风俗习惯用在了这个洋人身上，虽然与事实不符，但不能不说这是一段精彩的描写，它把洋教士在红军面前的那种狼狈相生动形象地描绘出来了，它充分地表达了陕北人民革命斗争的豪迈气势和自豪感。试想，若将这段描写改为“吓得浑身打哆嗦”，“吓得灵魂出了窍”等等，能有上面那种描写的艺术效果吗？不但没有，而且俗不可耐了。

另如《歌唱刘志丹》，其中一段也很有意思：

二月里来刮春风，
江西上来个毛泽东；
毛泽东来真威风，
他坐上飞机在天空，
后带百万兵。

众所周知，红军长征靠的是步行，经历了万水千山，到达陕北时兵力也不过两三万人，已经十分疲劳了，并不象歌里描写的那么气派，那么浩荡，更没有什么飞机可坐。但是，这首歌产生至今已快四十年了，谁也没有用历史的事实去纠正它。为什么？这是艺术品，是浪漫主义精神在文艺上的反映，它唱出了陕北人民对中央红军对革命领袖的崇高敬意和信任，表达了陕北人民对革命必胜的信心。这首歌的夸饰，完全是感情作用下的浪漫化、理想化的结果，是艺术想象的结果。

四

铺陈 陕北民歌的一个重要的表现手法，便是铺陈。铺陈是民歌的一种传统的结构手法，也是叙事抒情的一种艺术手法，它在陕北民歌中主要有如下几种运用方式。

一是以数字排列的铺陈方式。这一方式在古代民歌中已多有运用。如《陌上桑》："十五府小吏，二十朝大夫；三十侍中郎，四十专城居；"《孔雀东南飞》中："十三能织素，十四学裁衣；十五弹箜篌，十六诵诗书"等等。外地的一些民歌中也有所运用。如："一人唱歌勿好听，两人唱歌合声音，三人唱歌好比琵琶弦子，四人唱歌犹如弹动七弦琴"。这些铺陈有一个特点：每句一个数字，排列整齐均匀。陕北民歌对铺陈的运用比较自由。如："银子三两三，叫你打手扳；银子九两多，叫你打手镯。"（《情郎探病》）"十三上订亲十四上引，十五上守寡到了如今。"（《十三上订亲》）"一岁两岁吃娘奶，三岁四岁离娘怀；五岁六岁……。"（《妓女告状》）"一来我人年轻，二来我初出门，三来我不认得一个人。"（《一来我人年轻》）"对对猪来对对羊，对对先生站两行；对对男，对对女，对对喇叭吹号头。"（《卖媳妇》）等等，不限于一句一个数字的格局，排列也不均匀，完全按需要灵活运用，不拘一格。

《绣荷包》中有一段以数字连接的铺陈，别具一格：

一绣一只船，
船上张着帆，
二位艄公把船扳。

三绣张果老，
骑驴过金桥，
四架名山随后捎。

按一般来讲，必定是一绣什么，二绣什么，象《绣金匾》那样的铺陈安排。但这首歌没有这样一条道走下去，“二”和“四”完全是另有所陈，“二位艄公”、“四架名山”这两个数字恰当地与“一绣”、“三绣”揉在了一起，成为一个连贯的数字，十分自然、得体。

《情郎探病》有一段铺陈也十分巧妙：

一写奴的郎，
二写奴不愿，
三番五次将奴缠。

“三番五次”本是一句口头语，竟也摆进了这个数字的链子里，不但很顺当，还加重了语气，突出强调了后面的“将奴缠”，主人公的感情得到了充分的表达。

以数字排列的铺陈，犹如用数字组成的一条链子，环环相扣，少一个就接不下去；它清晰分明，便于记忆，便于流传。这大概就是民歌对此手法运用较多的缘故吧？

以数字排列的铺陈方式多用于叙事和描写。在那些过渡性的文体中，它可以成为一个长腿巨人，三步两步便跨了过去，省了许多笔墨。如《兰花花》中的一段，叙述兰花花被嫁的过程：

正月里说媒二月里订，
三月里交大钱四月里引[①]。

短短两句，便把兰花花从说媒到出嫁的全部过程陈述了出

① 引，陕北称男方迎亲叫“引人”。

来，十分凝练、紧凑。这样的“过场戏”采用这种铺陈方式一笔带过，很见艺术效果。《十三上订亲》、《妓女告状》等都用了这种方式。

在那些需要泼墨的地方，以数字铺陈沟方式又可以成为一只采花的蜜蜂，围着一朵花转来转去，从各个角度进行描写，使作品的重心突出出来。比如《卖杂货》里的一段，描写一位姑娘用心选买货物：

一根丝线二尺长，
三扎[①]还带四指长，
五色丝线色气正，
六个铜钱就买上。

这个铺陈不但来得灵巧，也把姑娘精心选择货物的神态和她对丝线喜爱的情感细腻地描写抒发出来了。

有一首《运盐队》，是这样铺陈的：

一道道水来一道道山，
吆上个骡子上定边。

一道道路上人马马多，
都赶到定边去驮盐。

四句话里用了三个“一道道”，反复强调，显得山高路远，人马来往频繁。这已经不是单纯的叙述了，它有着渲染气氛的作用，歌中洋溢着赶牲灵人儿的欢畅情绪。

有一首信天游《谁卖良心谁先死》，基本是用铺陈法来结构的：

一碗碗凉水一张张纸，

① 扎，陕北称用手指度量尺寸为“扎”。

谁卖了良心谁先死。

一碗凉水一炷香，
谁卖了良心见阎王。

一根干草十二节，
谁卖了良心吐黑血。

运用铺陈法，将一种感情和意念反复强调，象用重锤围着个什么东西在砸，一直砸到实实在在了为止。

二是以某一景物的变化为基调的铺陈方式。如信天游《出门人儿》：

日头出来一点红，
出门人儿谁心疼？

日头出来一点明，
出门人儿谁照应？

用“日头出来”后色彩的不同变化来铺述，反复强调“出门人儿”的难处，感情很见份量。另如《羊肚子手巾》：“羊肚子手巾三道道蓝，干哥哥是个庄稼汉；羊肚子手巾三道道红，干哥哥是个庄户人”，用羊肚子手巾的色彩变化着力描画了“干哥哥”的外貌形象，充满着对“干哥哥”的爱。《种洋烟》中有几段铺陈，虽然也是紧扣着物体的形态和色彩来铺陈的，但并不是因为物体本身有了什么变化，而是作者的观察描写角度不同了：

洋烟开花四片片，
照见妹妹的白脸脸；

洋烟开花转圈圈红，
照见妹妹的红口唇；

洋烟开花嫩瓒瓒，
照见妹妹的毛眼眼。

通过对洋烟的不同角度的观察和描写，构成铺陈的基调。这段铺陈与前几例不同的是，它同时采用了交替铺陈的方式，即：一组以“洋烟开花”铺陈，一组以“照见妹妹”铺陈；一个领上句，一个领下句，交替进行。这又是一种新的铺陈方式，它的长处是描写对象集中，因而也显得突出。

以景物为对象的铺陈方式多用于描写，它可以抓住一点从各个角度来描写，给人一个完整的形象感；可以使描写对象和情感集中、细腻地得到反映，容易写深写透。有时这种方式也用于结构，如《十八摸》、《捎金簪》等。

另外，陕北民歌还有几种铺陈方式，如，以时间的推移为铺陈基调：“初一不出门，初二拜家亲，初三初四拜妻门；初五等一天，初六等到晚……”(《小郎探亲》)。这种铺陈往往给人一种流水账的感觉，一页一页将事情交待得清清楚楚，因而用于叙事，具有情节跨度大、清晰明了的特点。以人称为基调的铺陈：“你当你的红军我守我的寡，革命成功了再回家；你当红军我宣传，革命成功了再团圆”，“我说你出门享荣华，谁知你病倒在床上；我说你的病总有强，谁知你得病一命亡”等。还有多种铺陈方式，这里就不再一一列举了。

总之，陕北民歌对铺陈手法的运用是极为广泛的，也是极为灵活多变的，似乎是怎么好就怎么来，并不受固定格式的局限。如：“前半夜想你吹不灭灯，后半夜想你我翻不转身；前半夜想

你我上房瞭，后半夜想你睡不着；前半夜想你我摸摸头，后半夜想你熬尽了油”，“穿上红鞋上山坡，牵魂线拽住个小哥哥；穿上红鞋上山坡，牵魂线拽得人不得活”，“照像片片装玻璃，死好分离活难离；照像片片二寸半，多会儿想你多会儿看；照像片片拿在手，多会儿想你亲上个口。”等等，铺陈方式都是不相同的。《害娃娃》后面有一大段铺陈，方式又有所不同：

进了丈母门，
丈母开言问：
你们家里[①]养娃娃，
轻松不轻松？

丈母你是听，
有话对你明：
你女子养娃娃，
活活怕死人。

进了妻嫂子门，
妻嫂子开言问：
他姑姑养娃娃，
轻松不轻松？

妻嫂子我的个人，
有话对你明：
你妹妹养娃娃，

---

① 你们家里，陕北对男人的妻子的代称。

活活熬[1]死人。

进了小姨子门，
小姨子开言问：
我姐姐养娃娃，
轻松不轻松？

小姨子我的个人，
有话对你明：
你姐姐养娃娃，
请你来顶工[2]。

这是一个愉快的场面。通过“丈夫”向妻子娘家报喜的过程，分别铺写了丈母娘、妻嫂子、小姨子对亲人的关怀问询。她们基于同一感情，却因身份、关系不同，所以“丈夫”的回答也就不同。这个铺陈，集中描抒了“丈夫”的欢愉兴奋的心境，叙述洋溢着喜庆和欢乐。

陕北民歌大量运用了铺陈手法，该突出的浓墨渲染，该精练的一笔带过，使得作品描述简繁得当，结构自然合理，同时也具有显示人物、景物的性态特征，抒发感情、渲染气氛的作用。但也有一些铺陈，受形式的局限，束缚得太紧、太死；一些铺陈分寸把握得不够适当，铺陈过量，造成结构上的臃肿。如《四保揽工》中对兰香的外形、服饰的描写就是如此。可见，对任何表现手法的运用，都要把握“火候”，适可而止。

① 熬，即累。
② 顶工，即代替做工。这里是在逗趣，请小姨子代姐姐承担妻子的义务。

五

对比　对比法为多种文学艺术形式所通用。如摄影，讲究光线对比；美术描画，讲究色彩对比；小说、诗剧、戏剧中的对比手法就更为多见了。有的对比比较鲜明强烈，如杜甫的“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，高适的“战士军前半生死，美人帐下犹歌舞”，电影《马兰花开》中的两个马兰的对比，小说《西游记》中真假猴王的对比，都是将矛盾对立的双方置于同一环境、同一时间或同一事件之中，形成一种现象的、人物的、行为的、感情的、命运的等各方面的比较。还有一种对比，比较隐晦，从字面上不一定能马上看出来，但对立双方同时出现在一个作品内，客观上能起到对比的作用。如马致远的《秋思》：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。”就是采用隐晦的对比方式，用“小桥流水人家”、老树上的缠藤和归鸦，与自己的异乡异客、无处可归的哀伤心境形成对比。藤虽老亦有所附，鸦虽弱亦有所归，农人虽苦亦有所家，而自己却疲于奔波，流落荒郊……。

对比法是辩证法在文学艺术上的具体体现。世间一切事物，无不是在对比中而存在，在对比中显示其特征的：好与坏，高与低，大与小，长与短，真善美与假恶丑……有比较才有鉴别。孙悟空和猪八戒这两个人物的设置就是一种对比，是性格的对比，是智慧与愚蠢的对比；秦香莲和陈世美两个形象，也是一种对比，是善与恶的对比，是明与暗的对比。华山在与其他小山的对比中才得以显示其高，长江在与其他小河的对比中才得以显示其长。这些对比，或直接，或间接，它总是区别于同一类型事物，

显示出个别事物的特性来。

陕北民歌的作者们根本不懂得“辩证法”为何物，却也在艺术实践中准确自如地运用了它。他们善于在民歌中把自己的主观意图隐埋起来，而通过具体的人物、具体的行为、具体的情感、具体的场景等以对比的方式摆出来，让读者自己去判断，去鉴别，去感受，得出自己的结论。

如长工歌。对于那些常年受剥削压迫的穷揽工汉来说，在创作这首歌时，他们内心感情激烈的程度是可想而知的。在这种精神状态下，作品很容易成为一个空泛的激愤之词的堆砌品，高喊几声，怒骂几句，哀叹几下了事。这样似乎很痛快，但艺术感染力并不一定很强。他们没有这么做，而是通过地主和长工两类人物两种生活的一系列对比，将人世间的不平、他们心中的愤怒和满腹苦水诉说抒发了出来。如《揽工调》，从第二段开始，便从直接的抒怀突然转向了客观的对比描写：

掌柜的打烂瓮，哎哟！
两头都有用：
上头套烟洞，
底子当尿盆，
还说是好使用。

伙计打烂瓮，哎哟！
挨头子受背兴；
看你做的个甚？
真是一个呀，
丧呀丧门星！

干活中不小心打烂一只水瓮，本是件寻常的、可以理解的小事。作者正是从这生活的寻常小事入手，把两种人置于“打烂瓮”这同一事件中，用“掌柜的”对这件小事的两种态度形成对比。在这里，作者并没有出面评判，没有下结论，然而读者听者的理性和情绪已被这活生生的事实所冲击，所激愤。这种激愤才是最有力的评判。一只水瓮尚且如此，其他更可想而知了。这就是对比法的独到之处，它以客观的面目出现，而往往能引发读者听者的主观思维和情绪，引发审美活动。

这首歌的对比并未就此而止。接下来，一比到底：“三月里，三月整，三月半头过清明。掌柜的家里吃煎饼，我长工端个苦菜盆”。“五月里……，五月的天气晒死人。掌柜的在家里还嫌热，麦地里晒死我长工”，“十月里，天气寒，西北风刮的人打战战。掌柜的穿夹又挂棉，可怜我长工抖一身单”。……从春到冬，从衣食到住行，无不有对比。全歌通过鲜明的对比，全面地描写了上下两种人的生活，抒发了长工的悲愤凄苦之情，既概括又精练，形象生动，很适合民歌的特点。

这就是行为对比。

性格对比，是刻画人物的重要手段之一。它与行为对比有某些相似之处。因为人物的性格特征往往是通过具体的行为来表现的。这里的区别是，上面所说的“行为对比”并不一定能起到刻画人物性格的作用，上面列举的《揽工调》便是一例。性格对比的特点，在于通过人物的行为、动作、语言、思想情绪等方面的对比，达到揭示人物性格的目的。

如《公公烧媳妇》的第一段和第二段，就是用一种隐晦的手法将公公和媳妇这两个人物的性格作了对比：

正月里来是新年，

我给那公公来拜年。
手提银壶四两酒，
我给公公磕了个头。

这是刻画“媳妇”的。作者通过她给公公拜年、默默地斟酒、老老实实地磕头几个动作，把她老实、怯弱、寡言的性格揭示出来了。第二段，作者马上改变了描述角度，将镜头对准了受人敬重的公公：

二月里来龙抬头，
公公拉住个媳妇的手。
拉拉扯扯亲了个口：
这些娃娃好绵的手！

一段描写，揭开了“公公”持重、严肃、规矩的面纱，露出了他丑恶的嘴脸。他突然拉住了媳妇的手，并不是行为的冒失，而是他老奸巨猾性格的具体表现。在长期的接触中，他通过深入细致的观察，已完全掌握了媳妇性格上的弱点，“心中有数”了。他敢于采取果断行动，用一句俗话讲，便是“不见兔子不撒鹰”。这就是他老谋深算性格的揭示。果然不出他之所料，媳妇没敢拒力反抗，公公坦然地放纵了行为，竟恬不知耻地感叹起媳妇手的绵软来，好象是在同什么人随便品茶。这就更见其性格之深沉奸猾了。这无疑是一个“强有力”的人物。

两段描写，似乎是孤立的，其实有着内在的紧密联系。这个联系，就建立在人物性格的对比关系上。在胆怯虚弱的媳妇面前，公公的性格更显得强硬有力；在公公这个形象面前，媳妇也就更显得弱小。这就是刁鹰与小鸡的对比，恶狼与绵羊的对比——强弱更加悬殊，善恶更加分明。

这种对比法，明朝金圣叹称之为“背面铺粉法”。

除以上两种对比外，还有一种环境气氛的对比。如那首写离别之情的信天游："四股子鞭子一哇声，只见黄尘不见人。"上句描写了丈夫启程时人喊马叫的欢闹场面，气氛显得很热，下句则描绘丈夫走远了，消失在尘灰之中的情景，很有点"孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流"的味道，情绪显得很悲凉。这一热一凉，对比感很强，无形中增强了作品的感染力。

上一章中谈到的那个"乐景写哀、哀景写乐"的方式，也是一种对比方式，是环境气氛和人物情绪的对比。还有色彩的对比、节奏的对比、动静的对比、外在与内在的对比等等。这也难怪，大千世界的一切，无不是相对立而存在，相矛盾而发展的，生活中的辩证法，又怎么能不反映到文艺中来呢？只不过因民歌形式的限制，这种对比比较单、比较小、比较纯罢了。如："对面价沟里牛喝水，横山里下来些游击队"就是一种动静和冷热的对比；"听见哥哥唱着来，热身子扑在那冷窗台"，就是一种内在与外在感觉上的对比；信天游《不是哥哥他是谁》，写一个姑娘等盼丈夫，直独独等了一天，临黑时丈夫才突然出现，这也是一种对比，一种动与静、热与冷的对比，感情的对比。

六

下面再谈谈陕北民歌在遣词造句方面的几个突出的特点。

民歌的词，是在与曲谱的相互制约、牵引下产生的，因而，它具有音乐的旋律感，读起来也顺口悦耳、自然和谐，有着异乎寻常的韵味。分析陕北民歌的语言特点，它所惯用的、突出的修辞手法是：叠字、重字、重词和连锁。

叠字　叠字是陕北地方语言的一个特点。在民歌中，基本是

单音叠字法，即，将某个字重叠使用，造成一种特有的节奏。如：“双扇扇门来单扇扇开”，“绿格茵茵清油炒鸡蛋，笑格嘻嘻干妹子墕畔上站”，其中“扇扇”、“茵茵”、“嘻嘻”都属单音叠字。这样的手法，可以调节句式的节奏，增强语言的音响效果。如“双扇扇门来单扇扇开”，其实完全可以变为“双扇门来单扇开”，虽然意思不差分毫，音节却有了变化：

双扇门来单扇开× ×　× ×　× × ×

双扇扇门来单扇扇开× × ×　× ×　× × × ×

读起来，前者一字一板，显得呆板，后者就显得有起伏，有弹性，两个叠字读起来音较轻、较紧凑，整个句子也显得轻重缓急搭配自然合理，还有一种特殊的旋律感。这样的例子在陕北民歌中特多，如：“生铜铃铃红缨缨，什么风刮来个老命命”，“半斤斤猪肉四两两粉”，“黑驴驴推来麻驴驴换，粗箩箩箩来细箩箩掸”，“风尘尘不动树梢梢摇”等等。单音叠字不会影响到句子的基本节奏，只是一种音节上的装饰变化手法。

单音叠字法不仅能用来改变句子的音节、增强音响效果，更有助于表现作品的内容。如“青线线蓝线线蓝格英英的彩”，一句之中竟有三处叠字。按一般来讲，应为“青线蓝线蓝的彩”，其中的“青线”、“蓝线”中的“线”只能算是名词。而将它们叠字后，两个“线线”和一个“英英”就带有了形容的成分，使得青、蓝两色非但不失其色，而且更加鲜亮见彩了。另如：“一阵阵愁来一阵阵忧，盘盘算算没活头”，其中的“一阵阵”与“一阵”相比，时间显然被拉长了，而跨度被缩小了，这就突出了“忧”“愁”情绪的持续性，加快了情绪变化的节奏，使人物感情表达得更激烈、更持久。后句的“盘盘算算”与“盘算”相比，人物思索反复的次数倍增，把人物烦乱的心境表述得更加强烈。

而“白格生生脸脸太阳晒，巧格灵灵手手掏苦菜”，连续叠字，大大增强了人物的亲切感。“绿格茵茵清油炒鸡蛋，笑格嘻嘻干妹子墺畔上站”，“茵茵”使得清油更加有色，“嘻嘻”使得姑娘笑得更加有形、有神采。“烟锅锅点灯半炕炕明，洒盅盅量米不嫌哥哥穷”，“锅锅”使得那本来很暗淡的光亮充满了“热”感，“盅盅”使得那本来不大的器皿更加微小……。

单音叠字是陕北民歌突出的语言色彩，它无论在状物、抒情和艺术形式方面都有着特殊的效用。

重字，重词 这是一种将同一字、词反复使用的手法。如：“一人一马一杆枪”，“前台后台搭阳台”，其中将“一”和“台”两个字反复使用的手法，就叫重字法。“走呀走呀实走呀，千主万意耳[1]我呀”，“祷告祷告多祷告”，其中将“走呀”和“祷告”两个词反复使用的手法，就叫重词法。重字和重词，能起到增强语言的连贯性和旋律性的作用。句中的重字、重词，虽然被其他字、词间隔了开来，但它犹如一条无形的丝线，将整个句子串连在了一起，使语言结构显得紧密完整。如：“长枪短枪马拐子枪，跟上我的哥哥上南梁”，“九月里来秋风凉，我给五哥换衣裳。皮袄皮裤皮坎肩，五尺长的羊皮靴”，“百灵子雀儿百灵子窝，谁不知道哥哥我没老婆？百灵子雀儿百灵子蛋，谁不知道妹妹没老汉？”每个句子都被其中的重字、重词紧紧揪合在一起，显出语言的有机性，音乐的旋律感很强，读起来有紧有慢，高低有致，十分流畅、上口。

强调，是重字重词的“拿手戏”，往往能起到加强语势、突出重心的作用。如那句“走呀走呀实走呀，千主万意耳我呀；有

① 耳，方言，即“扔”、“甩”、“抛弃”之意。

心甩开扭身走，难舍难分难开口。”三个“走呀”，加强了语势，道出了姑娘痛苦绝望的离别之情。后面的三个“难”也汇成了一个难，难上加难，难上有难，重心更为突出了。另如一段：“一搭里死，一搭里埋，一搭里上了那望乡台”，三个“一搭里”，把一对相爱着的男女生死与共的决心表达到了十分强烈的程度。

有时，叠字、重字和重一同几种手法是交叉在一起使用的。如：

正月里来正月正，（重字）
双双媒人双订亲。（叠字）
双吹双打双轿夫，（重字）
黑格盈盈倒把个媒说成。（叠字）

——《小女婿》

那走不完的大路过不完的河，（重词）
快刀刀割不断你和我。（叠字）

——《快刀刀割不断你和我》

水粉粉纸烟嫩手手，（叠字）
难思难想难开口。（重字）

连锁　连锁手法在陕北民歌中有多种运用方式，一般可分为以字连锁、以词连锁和以句连锁三种。

以字连锁，即上句末尾一个字与下句开首一个字相同。如：“我头生八个月生，生下个对对穷”——以“生”字连锁上下句；“一绣一只船，船上张着帆”——以“船”字连锁上下句。以词连锁，即上句末尾与下句开首用同一个词语。如：“初一到

十五，十五的月儿高”——以“十五”连锁上下句；“葭县有个乌龙镇，乌龙镇上阎德冰，阎德冰今年……”——以“乌龙镇”、“阎德冰”连锁。以句连锁，即上一段末尾一句同下段开头一句相同。如：

两个老人泪长流，
公公安上坏了媳妇的心。

公公安上坏了媳妇的心，
他说我这个媳妇不孝敬。

——《十三上订亲》

另如《店家失女》中一段：

头一状告到榆林城，
二一状告到西安省。

二一状告到西安省，
他把我三女挎起身[①]。

值得探讨的是，为什么陕北民歌对连锁手法运用得如此广泛呢？我以为其主要原因仍与它的体裁形式有关。信天游形式上下两句便为一段，单位量很小，这样的形式用于叙事描写，句与句、段与段之间的时间、空间、情节的跨度都很大，容易给人造成“断线”和零散的感觉，而连锁法正是克服这一缺陷的有效之法。它可以不露痕迹地将每个孤立的小节、段落贯穿起来，起到弥填情节跨越造成的空白、勾连情节和情绪脉络的作用。

---

① 挎，方言，同“拐”、“骗”同意。起身，方言，一般指某一行动开始，意同“干”、“走”，这里是说女儿被人拐走了。

如《蟠龙街》开头：

安定县，蟠龙街①，
十五里路上孙家崖。

孙家崖，庄子大。
十五户人家盛的拉撒②。

用“孙家崖”这一地名来连锁，使得故事发生的地点安定县——蟠龙街——孙家崖——十五户人家马上有了一个有机的联系，叙述的条理性强了，情节的脉络和线索分明，井井有条了。

这大概就是连锁手法多用于民歌的叙事的一个主要原因吧?

假若我们把重字、重词比作一条串连词句的丝线的话，那么，连锁就是一条串连节与节、段与段的丝带。对于那些情节跨度较大，角度变化较多的叙事性作品，连锁能使它跳而不乱，跃而不断，线索清晰，环环相扣。对于那些情绪起伏较大，变化较突然的抒情性作品，连锁又能使它收到情思缠绵、柔肠九回的艺术效果。比如：

月儿落西下，
西下小冤家，
冤家不到我家耍，
我心中乱如麻。

——《月儿西下》

另如《送大哥》中几段：

---

① 蟠龙街，即蟠龙镇，现在延安市境内。
② 盛，即居住。拉撒，方言，即分散。

我送哥哥黄羊坡，
黄羊坡上黄羊多。
……

我送哥哥清水河，
清水河上一对鹅。
……

我送哥哥大门外，
大门外边种白菜。
白菜青菜水萝卜菜，
我问那哥哥多会儿来？

除以上三种较规整的连锁方式外，还有两种比较自由的连锁方式——概括式和分解式。概括式，即将上句中两个以上的词语用概括的方式精炼压缩，揉合为一个词语用在下句中，起到连锁作用。如：“轻轻把郎叫，慢慢把郎摇，轻叫慢摇郎也醒来了。”下句的“轻叫慢摇”即是上句“轻轻……叫”，“慢慢……摇”的概括。分解式，即以上句的某个词语为基础，将其分解开来，延伸其意，放在下面句子中，起到连锁作用。如《送大哥》中的两段：

我送哥哥五里墩，
五里墩上扎官兵。
官送官来兵送兵，
干妹子送的是知心人。

第三句就是第二句“官兵”一词的分解和延伸。

我送哥哥清水河，

清水河上一对鹅。
公鹅展翅飞过河，
丢下个母鹅叫咯咯。

与上段稍有不同，“鹅”字被分解成了“公鹅”和“母鹅”两种，然后延伸其意，构成了第三、四句。

概括式与分解式是两种互为相反的连锁方式。

连锁手法是陕北民歌语言结构的基本手法，其运用之广泛，为各地民歌所不及。运用方式也很自由。如：“半碗碗黑豆半碗碗米，顿顿吃饭想起个你；想你想你实想你，泪颗颗滴在个饭碗里。”“低头进绣房，思想又思想，思想起今日，世事难得长。”“对面下来些吹鼓手，吹的些喇叭捣的些鼓”。“四月里，四月八，刑练媳妇拔菜芽。拔下菜芽便是罢，拔不下菜芽便是打。”等等，与上述几种连锁法又有变化。话说回来，文学艺术哪里有一成不变的手法呢？特别是民间文艺，它总是根据内容的具体需要而变化，而发展着的。手法，对文艺作品来说，它仅是一种手段。陕北民歌对表现手法和修辞手法运用得如此灵活，似乎是信手拈来的，却又左右逢源，尽善尽美，这正是它艺术上十分成熟、稳定的一个标志。

再强调说明一下：以上所谈的表现手法和修辞手法，并非陕北民歌所用手法的全部，仅是其中主要几种；这些手法，也并非为陕北民歌所独创、独用，但它们在陕北民歌中被运用到了突出的程度。这个“突出”，是以陕北民歌那特殊的艺术风格为前提的，它也无不对陕北民歌的艺术风格的特殊发生着影响和作用。两者的关系是间接的，却也是息息相关的。所以，我们学习陕北民歌，就不能不注意对它的艺术手法的掌握，并在运用中突出之。那种以为艺术手法为各地民歌所通用，便忽视突出某种民歌

的主要手法的作法，是不会充分发挥出那种民歌的风格特点的。我们的一些作品提名是某某“民歌风”，却往往是“大杂烩”、“四不象”，其原因往往就在于此。

七

有必要专门谈一下陕北民歌对衬词衬句的运用。民歌与诗不同，它是用来唱的，要与音乐曲谱配搭，一要上口，因而歌中往往夹杂有衬词衬句。各地的民歌皆无例外，而唯陕北民歌为最。它几乎没有一首歌不夹杂衬字、衬词或衬句。许多歌，其衬词衬句的份量甚至超于本词的份量，并不限于“啊”、“呀”、“哟”、“哎”之类。如一段信天游：

迟不（上的个）来了（哎呀我们）
早不（上的个）来，
咋让（上的个）娃娃（哎呀我们）
吃上（噢啊）口奶。

小调和其他种类的歌子也是如此。如《送郎》：

送郎（儿）子奴送他到一里墩（啊墩啊）
（兄妹二人墩啊哎），
一盘子（儿）糖果一盏灯（么杨柳青）
（哼哎哼哎嘶啦啦啦红），
（哎哟）一盏灯。

看，这些衬词衬句在其中占了多么大的比例，而用的又是多么随便！这些衬词衬句一旦出现在歌子里，就已经不独为曲谱所需了，往往与歌子的内容、情绪相关，归纳起来，大体可分为下列几种用途：

1.烘托渲染气氛。如《跑旱船》:

太阳（呀）下来这么样的高（么哟号),
照见（那个）老头（是）过（呀）来了,
身上（那个）穿着一件烂皮（得儿）袄
（哟号),
长着两根胡子（儿哟),
（奴得吊，伊得吊),
（得儿吊得哟吊吊),
那是一个假的（咿哟号)。

大量的衬字、衬词和衬句夹杂其中，对陕北语言不熟悉的人，恐怕读起来都很吃力。去掉它们，倒是顺当了，却也僵硬了，缺乏了那股子生气，气氛情绪也会沉闷下来。而加上衬词衬句后，莫说唱了，读起来都会给人一种热烈欢快的情绪感，歌子的色彩也会显得鲜朗了。

另如《山丹丹开花红艳艳》中的一段:

漫天的乌云（哎咳哎咳哟）
风吹散（哎咳哎咳哟),
毛主席来了晴了天,
（依呀儿呀儿来吧哟)。

毛主席领导的中央红军长征到了陕北,陕北土地革命进入了又一个高潮,陕北人民看到了希望和光明,革命信心更加昂扬坚定。这段歌两句词加了三个衬句,把陕北人民这种振奋的精神面貌和革命的宏大气势渲染出来了。

2.抒发感情。陕北民歌的衬词衬句一般没有实意，但与歌词揉在一起,、便能收到强烈的艺术效果。，如《小寡.妇上坟》中一段:

我说是在家里务庄（个噢号）农，
你说是出门（哟）赶牲（个噢号）灵。
不知你在门外能挣多少，
谁知你在门外丧了命（么哇呜哇）!

边诉边哭，边哭边诉，“如泣如诉”是也。这个哭，不是放声嚎啕，也不是小声呜咽，而是“中音慢板”。其中的“噢号”，正是生活中妇女的哭声的一种艺术再现。或读或唱，这个“噢号”都必然以高扬的声调来处理，而“哇呜哇”又必然以低调来处理。这样，它们就成了人物感情的一个爆发点，成了本词内涵情感的一个集中和概括的喷口。这一高一低两种衬词，把这位悲痛欲绝的小媳妇的情感集中抒发出来了，真可谓“一哭三叹”，“一回一叫一断肠”了。可以说，这些衬词所收到的抒情效果，已经超过了它的本词。

另如为人们所熟知的二人台《走西口》，歌子是从人物感情的爆发点起笔的：“哥哥你走西口，小妹妹实难留。有两句知心的话，哥哥你记心头。”此时此刻，人物的感情象火一样熊熊燃烧着，劈劈啪啪地爆着火花。在这里，歌子加进了大量的衬词：

哥哥你（呀）走西口，
小（啦）妹实难（呀）留。
有两句（哎啦）知心的话（呀啊啊），
哥哥你（呀）记心（哎嗨嗨嗨）头。

其节奏完全被一个个衬字衬词拉了开来。不用唱，仅读一下，都会感觉到那起伏着的感情波澜，真象女主人公一声声惨痛的呼叫。接下来便是“叮咛”、说“知心话”了，人物的感情从猛激转向深沉：

走路你走大路，

不要走小路。
大路上人儿多，
拉话解忧愁。

没用一个衬字，节奏十分平稳。这平稳的节奏正好揭示了人物感情的深沉。

3. 加强语势，突出重心。衬词衬句若用得适当，不但不会干扰或者淹没本词，还能加强语势，起到陪衬、突出本词的作用。如下面这段信天游：

寸草（你那个）湾湾（你嘛来）
流清（呀的个）水（咿），
拉话（你那个）不拉（你嘛来）
挨住（噢呀个）你（咿）。

本词“寸草湾湾流清水，拉话不拉挨住你”，节奏的起伏不够，其中的“湾湾”、“不拉”、“住”在读的时候都须用轻低音处理，成了其他词的过渡词。然而加上衬字衬词后，这些衬词衬字自然担负起了过渡陪衬的任务，本词就可以全部突出出来，而且形成了一个音调的孤形，使语势有了起伏，衬词起了引向本词的作用。这如同我们平日拉话一样，为了强调某个词句，往往在这个词句的前面略加停顿，或加一个能够引起人们注意的信号，如：“呀！”、“哈！”、“嘿！”等。民歌里的衬词衬句，就起了这种停顿和“信号”的作用，它能造成一种不平静的气氛，将本词强调、突出出来。

陕北民歌对衬字、衬词、衬句的运用有三大特点，一是多，二是“随便”，三是用途多样。似乎什么字、词、句都可以用进去。如“那个”，“这个”，“令令郎”，“是”，“着”，“得儿生”，“九不楞噔生”，“更哎更更”，“嗦啦啦嘣”等，

连“太平年”、“兄妹二人”这些名词，“上”、“两腿登”这些动词都用了进去，“哎”“哟”“噢”“嗨”一类的感叹词更不稀罕，这些衬字、衬词、衬句不但抒情性很强，而且听着就新鲜。这使我想到了我们的一些诗歌，一开口便“啊”，“啊”个不停，似乎除了这个字，中国就再没第二个字能抒发他的情感了。难道抒情的路子就是如此之窄么？“太阳下来咳子咳子哟，照满山呀么咳子咳子哟”，“你妈妈哎个打你啊噢，你给啦哥哥说，为什么倒把啊噢哎洋烟喝？”难道抒情抒得不好么？“啊”的太多，象个鼓噪的乌鸦，难免令人厌烦，令人麻木。我看，还是回过头来学学民歌吧！

第七章　青线线蓝线线蓝格英英的彩

——艺术风格概论

人们往往习惯于用“豪放”、“悠扬”、“优美”一类词来概括陕北民歌的风格特点，这样的赞美固然很概括，也来的容易，但很难令人满意。因为从这些词汇中，我们得不到任何具体的感受,更无法从我国浩如烟海的民歌之林中辨别出陕北民歌的面目来。哪个地方的民歌不豪放，不悠扬，不优美呢？将这些到处都可以张贴，又无处不有的标签贴在陕北民歌身上，是没有什么意义的。还是从具体的研究中来探求陕北民歌的艺术风格吧！

有这样一个民间传说：某地有一位男性瘸子，一条腿长，一条腿短，走起路来一起一伏，还左右闪动。这个地方有个跳舞的习俗，大家都喜欢跳舞，有人也劝这瘸子跳一个，想出这瘸子的丑，寻个开心。瘸子推辞不过，只好登场了。于是，奇迹出现了：他的短腿踏在音乐的重拍上，显得顿挫有力，富于激情；他的身体有起有伏，左右摆动，大大增加了动作的伏度，与欢乐的音乐吻合一起，给人一种热情激昂的感觉。大家万万没想到这个残废人竟比正常人跳得更好，全惊呆了，随即纷纷效仿起瘸子的动作来。久而久之，这个地方的舞蹈便形成了自己的风格。

一个瘸子的舞蹈，为什么能够取胜于正常人呢？为什么能够影响一个地方舞蹈的风格呢？很简单，就因为他的瘸，因为他的

动作与众不同，有他自己的特点——因为他艺术表现上的新颖。可见，艺术的生命和价值，并不在于它与同类艺术的相同之处，而在于它的不同之处，竟管它们在艺术的基本方面是统一的，类似的，甚至是相同的。民歌也是这样。当然，一个地方民歌风格的形成并不象病子跳舞那么简单，它与地方的政治、经济状况，文化状况，民间习俗及地理、气候等自然条件都无不有着复杂的关系。这个传说故事也告诉我们，所谓艺术风格，不过是指某种艺术的主要特点而言。缺乏艺术特点的作品，就不会有独自的风格。

陕北民歌在千百年的人世沧桑变化中，也在不停地变化、发展着，至今已形成为一个完整的艺术整体。它的风格，渗透在它的语言、选材、结构、表现手法等各个艺术环节之中。

一

中国古代民歌，虽然源于民间，但一经写到纸上，就已经失去了它的口头性。这固然与当时的语言方式、特点有直接关系，但从语言的发展角度看，中国的文学语言与口头语言是逐渐向一起靠拢着的，古代的文学语言与口头语言之间的距离无疑是很大的。而古代的民歌从口头到了纸上时，已经全是文人们的文学语言了。我们现在所看到的中国古代民歌，多半是被文人们润色过的，甚至被改头换面了的。一些歌子，恐怕原本就是文人们自己的创作，只不过是模仿了民歌的某些方面的特点，才添上了“民歌”二字。许多民歌有明确的作者，这就是一个证据。看看古代民歌的语言，究竟有多少是口头语言呢？如：“睅其目，皤其腹，弃甲而复！于思于思，弃甲复来！”(《宋城者讴》)。歌者是一帮修筑城墙的民工，语言竟如此深僻，如不加注释，恐怕

今天的大学生也难读懂。

这里想以此说明，从古代起，民歌已经与文人形成了某种关系，民歌早已引起了统治阶级和文人们的注意。从汉代起，还专门设立了一个叫“乐府”的机构，负责采集整理民歌，以“观民风”，“自考正”[①]，统治阶级重视民歌是出于某种政治原因，而文人们重视民歌就不尽然了，艺术上的欣赏也是一主要原因。这样，一些文人们创作的“民歌”就相继出现了，这就加强了民歌与文人们的联系。毫无疑问，民歌在诗的发展中起了基础和先导的作用，但也应该看到，文人的诗对民歌的发展也不会毫无影响。特别是一些文化较发达的地区，这种影响会更大些。这种长期的相互影响，必然缩小了诗与民歌之间的距离。古诗中的“竹枝歌”、“杨柳枝”就是诗与民歌靠拢的结果。而这些文化较发达地区的民歌又以五言四句、七言四句为主要形式，与诗的基本形式相同，这恐怕也不会是个偶然的巧合吧？

古体诗虽不如近体诗的格式严谨，但一般少有变化，不是“方豆腐块”便是“长豆腐块”。一些文化较发达地区的民歌虽然没有完全被形式所束缚，但格式还是较规整的，其中的变化也是很有限的，一般仅是因为语言的原因而多一两个字或少一两个字，基本节奏没有变。因此看来，在一些文化发达地区，诗与民歌的相互影响是较大的，就连某些偏僻山区也多少受了这种影响。如壮族民歌形式就受到汉诗的影响。

如若上面的分析符合实际的话，那么我们就可以回过头来分析陕北民歌了。首先，与那些文化较发达的地区相比，陕北民歌

---

① 见《汉书·艺文志》：“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也”。

的体裁形式就显得十分独特。比如信天游，它不是四行为一段，而是两行为一段，十分简单；它的每句的字数也不限于五言、七言，可以说完全没有限制，只要吻合于曲谱、流畅上口便可。有的信天游长句可达十余字，短可六七字；上下句也不要求统一，大都是长短不整，有的上下句字数很不等。如：

天上下雪地下白，
这一回走了你多会儿才能来？

上句七言，下句十二言，差五个字。即使是用同一曲谱演唱，其中段与段之间的字数差别也很大。如：

哥哥走了我配瓜，
手拿着瓜花灰塌塌[①]。

前锅里的羊肉后锅里的菜，
我把我那男人没错待。

从以上例子看出，陕北民歌的形式可谓自由了。应当说明的是，信天游，仅是一种体裁而已，但这种上下句的形式却并不限于信天游一种，如小调，采用这种形式的歌子也很多。如《四保揽工》、《盼五更》、《蟠龙街》等。为了便于说明，我们且将这种上下句的形式统称为“信天游形式”。

信天游形式是陕北民歌的主要形式，它具有多种特点：一是简单，二是自由灵活。有两句唱两句，有四句唱四句，实在不行，又可以用衬字、衬词和衬句补充，不必为拼字凑韵发更多的愁。这种简单自由的形式，便于劳动人民掌握，也便于流传。信天游形式是陕北劳动人民在长期的艺术实践中，根据自己独特的审美

① 灰塌塌，方言，灰溜溜，无精打彩的样子。

观念创造出的一种民歌形式。这一土生土长的形式经过千百年的艺术实践逐渐趋于成熟、完美，并相应地稳定下来，成为我国民歌之林中一种少有的独特的体裁形式。

每种体裁形式都具有它一定的长处，同时又相应地存在着一些短处。拿七言四句的民歌形式来说，与信天游形式相比，它显然不够简单灵活，但它的容量却比信天游大一些，起承转合，层次容易分明；在描述上能拉得开，铺得展，容易造成曲折。与之相比，信天游形式就显得有些单薄、零散了，连简单的起承转合也负担不了，或叙事，或抒情，容易给人一种直来直去的感觉。可是，在长期的艺术实践中，聪明的陕北人民在发扬这一形式的长处的同时，也采用了各种艺术措施，有效地弥补了它形式所造成的先天性不足。

他们首先给这种形式作了基本的（不是绝对的）分工：上句以虚写为主，下句用来点意。这种虚实结合的方式，不仅有效地增强了歌子的曲折性、起伏性、动荡性，而且能造成一种特殊的风韵，由此及彼，由表及里，先荡开去，再拉回来；虚则去之千里，空灵缥缈，实则钎插锤砸，入木三分。这一虚一实并列一体，马上产生了一种强烈的对比效果，虚者更显其虚，实者更见其实，虚实之间貌离神合，形神贯通。虚因实发，则虚而不泛；实以虚引，则实而不滞。两者恰如一对配套的半球紧紧扣在一起，天地冥合，达到了一种特殊的完美和统一。这样的形式无疑具有着丰富的表现力，而且形式本身就具有较高的审美价值。

信天游形式首先在抒情方面显示出了它特殊的艺术功能。以虚遣情，其情更见广远浓烈，大有“延绵不绝”之感；以实点意，其意更见真切深沉，大有“动之心脾”之感。这一虚一实，既形象又抽象，既深又广，两者相互作用，感情往往发生膨胀，

份量成倍地增强，信天游形式为抒情提供了十分优越的场地和条件。

信天游形式被大量用于叙事，是这一形式发展的又一标志。它打破了原来的个体结构形式，使一个个散曲构成了一个有机的整体。这就大大增强了这一形式的容量和表现力。首先，它比较简单，便于灵活地改变叙述描写的角度；又由于它原有的个体性，因而用于叙述描写后，可以大大拉开情节、时间、空间的跨度，避开一些不必要的枝叶而集中笔墨于内容的重心。陕北民歌中的叙事性民歌其所以具有角度变化多，跳跃感强，而细节描写集中突出的特点，是与它形式上的特点分不开的。

除信天游形式外，陕北民歌还有其他多种体裁形式。常见的有三句一段式的、四句一段式的和多句式的。这些形式有着信天游形式的基本特点——自由灵活，均没有严格的字数限制，往往根据内容需要，该长则长，该短则短。如三句式的：

正月里，是新春，
二月里，是花潮，
三月五姐又来交。

这是《情郎探病》的第一段，似乎是七言体，但看下去却变了：

隔壁小兄弟，
今日我请你，
请你给情郎送书去。

天知道怎么突然变成了这样的言体。

另如《五更闹赌博》：

一更鼓儿点，哎哟
一更鼓儿点，

想起个男人他常在外边，
每日价起来去赌博，
奴家受可怜。

这是第一段，下来又变了：

囤里无米面，哎哟
囤里无米面，
灶里无柴炭，
炕上无席子，
哪里有些毡？

变成了五言体。这已不是多两个字、少两个字的问题了，语言的基本节奏变了。还有一些歌，莫说分析它是什么言体，就连给它划分句子都要费一番脑筋了。如《咱二人为朋友往后交》：

咱二人为朋友往后交，
把那些传[①]不死的鬼婆婆、
死不了的公公、
没头鬼男人，
一个一个都死尽呀
枪崩！

以上几例并非是个别现象，而是普遍现象，这就可以看出陕北民歌的基本特点了。毫无疑问，在复杂多变的生活面前，在复杂多变的"人"的面前，自由灵活的形式较之固定呆板的形式具有更强的适应性，容括的生活内容也会更为多面。如果要问陕北民歌在概括反映生活方面如此广阔的原因，那么，在它的形式上是不是可以找到一部分答案呢？

---

① 传，这里指瘟疫的传染，是一句诅咒话。

体裁形式是为内容服务的，我们不能夸大它的作用，也不能无视它的作用。形式美是艺术美的一个重要部分，形式的特点也是一种文艺风格的重要方面。陕北民歌那土生土长的体裁形式，使陕北民歌那特殊的身姿更加俊美奇丽。

二

鲜明特殊的地方色彩和情调，是形成陕北民歌艺术风格的又一个重要方面。

中国地域辽阔，由于各地各民族的历史发展、社会状态、自然环境、生活方式、生产方式、风俗习惯及语言诸方面不同，也就使得民歌所显示的色彩和情调有了区别。世界上没有比民歌更具有地方色彩和情调的艺术了。地方色彩和情调几乎是一把区别各地民歌的最有“权威性”的尺子。可能有些地方民歌十分近似，但从它们的色彩情调上，我们仍能轻易地发现其中的不同。这完全是.人们常说的“土水”问题。各地民歌的地方色彩和情调，赋予了各地民歌一个具有个性的特征。

打开陕北民歌，那浓郁的生活气息和乡土风味几乎是扑面而来。作者们就象一个个能织善绣的能工巧匠，从生活中抽出了各色彩线，运用陕北民歌的各种体裁形式，将陕北那壮伟的山川景物、古朴的民情风俗同生活中的各种人物、故事巧妙地拧在一起，绣出了一幅幅生动感人、却又风趣诙谐的金匾。这些金匾的色彩和情调太鲜丽、太特别了，每一幅里都呈现出一派陕北高原那独有的浑厚壮美，每一幅里都充满着陕北人那实在、憨厚、淳朴而又幽默的情趣。

陕北民歌中虽然很少有专门描绘自然景色的作品，但这个内

容在每首歌里都无不有渗透。天光地色、四时风光，无不有充分的展现。“蓝格英英的天上飘白云”，“猛喀嚓刮来一阵老黄风，打雷闪电扬沙尘”，“前沟里下雨后沟里晴”，“阳坬上湿来背洼上干”——典型的高原气候；“一道道水来一道道山，山梁上走来山峁上转”，“三十里明沙二十里水”，“羊肠肠道上起黄尘”，“月亮上来沙颗颗明”——陕北高原独特的自然环境；“山峁上站一钵[1]杜梨树”，“柳絮儿飘飘半空里绕”，“风尘尘不动树梢梢响”，“山丹丹开花背洼洼上红”，“干石畔上长草草”——陕北的林木花草；“孙家崖，庄子大，十五户人家盛的拉撒”，“石窑土窑青砖窑，窑口上又把那红辣子吊”，“你家墕畔上一钵杏，我家墕畔上桃花红”，“墙又高来狗又歪，墙上又把那疙针[2]栽”——这就是陕北的村舍院落……。好了，要把这样的描写全抄录下来，恐怕得这么半本书。这些描写虽然断断续续，但它渗透在大量的民歌之中，只要一首首地读下去，慢慢地，你的眼前就会展现出一幅声光俱全的陕北自然风光的图画。这个图画既美又奇，与其他地方景物相比，另有一番风味。倘若你曾在陕北居住过，即使离开多年，一旦听到一首陕北民歌时，你的身心也会随着歌声飞回陕北，你的眼前也会闪现出陕北高原的清丽风光——那天高云淡的晴空，那起伏连绵的山包，那开着白花的老杜梨树，那静卧在墕畔上的大黑狗……于是，你会看到那扎着羊肚子手巾的青年庄稼汉，那坐在山畔上高声的、却又是疼爱地叫骂着的拦羊老汉，那河湾泥滩上一个个光着屁股的娃娃，那系着蓝底白花围裙的年轻婆姨……于是，“鸡娃子

---

① 一钵，即一棵。

② 疙针，陕北称酸枣树为疙针。

叫来狗娃子咬”，你在一群婆姨娃娃那好奇的目光下进村了，“双扇扇门来单扇扇开”，你走进了一孔明亮的窑洞里，嗅到了窑里那腌酸菜的特别的味道，听到了那又直又硬的问候声……。这就是陕北民歌的艺术感召力，它的自然风光和人情风味具有着一股特殊的美的魅力，一下就将人引入它所描写的生活之中，使我们仿佛同作者一起，饱览了一番陕北风光，不禁心旷神怡、耳目为之一新。

这种富于地方色彩的自然风光，除体现着作者们对生活的热爱和对美的淳朴的追求外，似乎再不包含着什么思想内容，但它是艺术表现的一个重要方面。鲁迅先生是主张表现地方色彩的，他说：“地方色彩能增画的美和力。自己生长其地，看惯了，或者不觉得什么，但在别地方人，看起来是觉得非常开拓眼界、增加知识的”。自然风光本身就具有美的价值，这与艺术的美是统一的。作为文艺，它是否写出了某个地方风光的特殊的美，直接影响着整个作品的风格的突出与否。以民歌言之，江浙有江浙的风光，云贵有云贵的风光，描绘出这不同风光的美，就会给人以不同的色彩感受。以饮食喻之，江浙人好吃甜，四川人好吃辣，山西人好吃酸，这就是其中风味上的区别。如若江浙餐馆里少甜食，四川餐馆里少辣食，山西餐馆里又少酸汤，那么，我料他们不敢挂出“××风味”的招牌的。

陕北民歌中大量民情风俗的描写，是它独特的地方“风味”的又一特征。人常说“十里不同俗”。民情风俗、传统习惯具有强烈的地方性，较之自然景色的描写，它更能表现一个地方的生活的情绪，特别是这些生活、情绪的细微之处。因而，它具有更浓烈、更鲜明的色彩感和情调感。《迎亲调》直接贯穿了陕北迎

送嫁娶的仪式,《酒曲》中以“迎客”、“入座”、“敬酒”、“对酒”等，直接表现了陕北酒场风情，还有“葬歌”、“神官调”、“拜年调”等。这些直接产生于风俗活动的歌子，其生活气息的浓郁、地方特征的鲜明自然不必细说。而陕北地方风味表现更为浓郁的，还是另一种描写方式，这种描写将民情风俗与作品的人物、故事融合在一起了，与生活融合在一起了。如从《哭丈夫》、《光棍哭妻》、《情郎探病》等歌中，我们可以了解到陕北是如何办理丧事的，人死后穿什么，戴什么，如何入殓、下葬，以及如何祭奠亡灵、祭奠仪式等一系列规矩和讲究；在《骂媒人》、《女娃寻汉》、《媳妇受折磨》等歌中，我们可以看到陕北姑娘从说媒、订亲到出嫁的全部过程和讲究，其中最细微的部分，如订亲时的场合、地点、招待，什么人必须出场，什么人不可以参加，办理哪些必要的“手续”等等，都会了解得清清楚楚。

对民情风俗的描写，其价值并不完全在于它的知识性，更在于它能使作品产生一股生活气息和情趣感，紧紧地抓住读者。这方面最为突出的，还倒是那些似乎与民情风俗毫无关系的作品。如《害娃娃》，本来是写妇女怀孕情况和生小孩的，具有一定的知识性。这样的作品从怀胎一月一直写到十月，又写到生小孩，很容易流于枯燥。然而，由于作品将内容重心放在了男女二人的心理反映上，并加以大量的民情风俗的描写，作品便趣味横生、色彩鲜亮了，具有了强烈的艺术感染力。如第一段：“腊月梅花开，开的个好奇怪；开来开去让奴家坐上了胎”，不但使人了解到陕北一般是在春节前后办喜事的习俗，妻子对怀孕还处于一种莫名其妙的情态，更使作品产生了一种生活的情趣感；又如丈夫对妻子说：“十八上引过你，单为了这一条根”，一下把一个旧

时代的陕北农民的思想精神状态和性格的微妙之处表现出来了，这也是“民情”的一种特殊表现啊。后面的一系列描写：妻子怀孕后，羞于见人，丈夫开导她：“尘世上养娃娃，又不是咱二人”；妻子有孕期反映，想吃酸，丈夫买酸毛杏给她吃；妻子在怀孕七个月上“最后”回一回娘家；孩子生下来，丈夫急得团团转，求神、许口愿等等，民情风俗的描写使歌子具有了一种特别的生活感、情趣感。特别是歌的后面，当生下孩子后，丈夫十分欣慰，去丈人家报喜：“急忙穿戴起，两腿跑得急。来到她门上，丈母娘忙挡狗，你姐夫你在那前里走。”去丈人家要另行穿戴，丈母娘以挡狗来表示热情和欢迎，就十分有趣。女婿“来到客厅上，作揖又磕头，我夫妻得下个儿公公。”真是礼仪周全了！丈母娘呢？“杀鸡烙饼子，吃了你回去”，“擀米又擀面，捉鸡又拿蛋，再把那酸菜拿上两罐罐”，……这些民情风俗的描写，能使我们看到、感觉到一个地方、一个民族的精神道德面貌，看到那个地方人们性格上的一些共性特征，（与其他地方相比，这些性格上的共性特征往往又是一种个性特征。）看到那个地方的生活气氛和生活的最细微的环节。这些，会给作品增添一种地方的色彩感和生活的情调感，也会大大增强生活的真实感。

这些具有地方性的民情风俗的描写，更使陕北民歌具有了鲜明的时代感，这个时代感并不仅仅体现在见了面是作揖还是握手这些礼仪的改变上，更体现在这些民情风俗所反映出的人的生活和精神、情绪的改变上。

陕北民歌基本包括了三个历史时期的作品。这三个历史时期的作品所描写的民情风俗有很大的不同。如《兰花花》、《大女子要汉》和《我给你寻个好婆家》，三首歌中均有对嫁娶的描写，但因时代不同，嫁娶方式也就不同：在《兰花花》里，还是

古老的、传统的嫁娶方式，买卖婚姻，新媳妇必须坐轿，还有“三班子吹来两班子打”。对这样的嫁娶方式，当时的人们习以为常，并不认为其中有什么不好，如若不这么来，反而会被人见怪。到了《大女子要汉》，时代已不同了，反封建的思想情绪已形成了一股强大的社会潮流，新思想已经占了上风，这期间也就出现了“大女子”这样的典型，敢说敢干，敢于顽强斗争，直接向父母要求出嫁。人们对她的这种行为非但不反对，而且纷纷前来参加结婚仪式。这不就是民情的一种改变么？结婚的仪式也变了，简单了，活泼了，“一条纸烟两包茶，瓜子花生拿手抓，腔子[①]上戴红花”。那个时代，一般的嫁娶方式可能比这首歌所描写的要复杂些，因为这“女娃”的丈夫很穷，所以婚礼简单化了，可能是骑马，还要待几桌客，但象《兰花花》中坐花轿、“响吹细打”的嫁娶方式显然已经不合时宜了。到了“延安时期”，社会面貌和人的精神面貌已发生根本的变化，姑娘们精神上已完全摆脱买卖婚姻的枷锁，更不以早婚为荣、早婚为乐了。反映在《给你寻一个好婆家》这首歌里，女主人公便“自己的主意自己拿”，并且要“革命成功了再说话”。当然，话是这么说，事情就未必非那么办，但人们的思想精神面貌及社会风貌的变化却是鲜明的。嫁娶方式呢？也不是头上蒙盖头，脚上穿绣鞋，洞房里第一次见新女婿的面那样的情形了，而是“骑着马，戴着花”，和新女婿“说说笑笑进婆家”。这样的描写，具有强烈鲜明的时代感。

陕北民歌的时代特征，并不是象某些作品那样，是用贴标签或“说明书”的方式告诉人们的。它自然地渗透在整个作品之

---

① 腔子，即胸前。

中，往往通过一些民情风俗的描写显示其来。民情风俗总是随着时代的变化而变化着的，因而它必然显示着时代的特征、色彩和情调。

陕北民歌的色彩情调，并不仅仅来自于陕北的天光地色和民情风俗的改变，而更多的来自于陕北生活本身。这才是形成文艺的色彩和情调的主体。陕北人民那忠厚、质朴、诙谐的性格特征，他们的微妙的思想感情和独特的思维方式，人与人之间那复杂而微妙的关系，都使得生活充满了一种特殊的情调感和色彩感。这些生活的细微之处，每反映一点，都会使歌子产生一种特殊的情调，给人一种特殊的感受。

顺便举几例。如信天游《拉手手》：

> 你要拉我的手，
> 我要亲你的口；
> 拉手手，亲口口，
> 咱二人疙崂里[1]走。

歌子很短，仅这四句，但它无论如何也应算是陕北的一首绝唱。它的成功，并不仅仅在于对某些事物的一种特殊的描写，而在于歌子的里层，在于歌者那特殊的、优美的情调。读了这首歌，听了这首歌，人们往往忽视其中的描写，而沉浸在那特殊的、优美的情调之中。没有比情调更能触及人的美感了。不论这对男女的亲昵是否正当，但他（她）们那大大咧咧的“习气”，那轻松优美的情绪，那自然而然的动作，都显示了一种性格的美，意境的美，生活的美，一种真朴自然的美。这一切使这首歌具有了一种美的情调，美的生活的旋律。

---

① 疙崂，方言，即旮旯、没人的地方。

再看一首《捎手帕》：

（女）百灵子捎回手帕来呀，
（男）捎回来手帕给谁戴呀？
（女）捎回来手帕给我戴呀！
（男）谁戴呀？（女）我戴呀！
（女）谁爱呀？（男）我爱呀！
（合）日瓦日瓦不哪哪哪响，
哥哥爱呀么咿呀哎。

一件小小的“捎手帕”事情，揭示了一对年轻夫妻的恩爱之情。这是生活中的一段普普通通的对话，其语言极平凡，不住地重复，但与现代人的爱情生活相比，这对小夫妻那微妙的思想，微妙的感情，使歌子产生了一种特殊的情调感和色彩感。

有一首酒曲，名叫《新女婿》上门，表现了陕北生活中的一段常景：

野鹊子，叫喳喳，
新女婿到了丈母家，
骑的个驴来小舅子拉，
丈母娘赶紧让进家。
先是酒来后是茶，
后窑洞里扫[①]见了她。
白格生生脸脸眉毛艳，
走上前来咯派咯派[②]打了个趔趄，
奴的个好乖乖！

① 扫，用余光很快看过。
② 咯派咯派，形容女人走路的样子。

一段平凡的生活常景，没有矛盾，没有情节，但其中陕北那特有的自然环境、人物之间那微妙的关系和他们不同的行为动作、那微妙的心理状态等方面交织在一起，形成了一种喜悦而又轻松、清淡而又浓烈的情调感。

色彩与情调，为文学艺术所独有。它产生于作品，却似在作品之外，在乎人的眼睛、耳朵这些感官所感受不到的地方，只有人的精神、情绪才能感受到它。因此，它具有触动读者的感觉、调动读者的情绪、震荡读者的精神世界的功能。色彩和情调，蕴藏在作品的里层，在那些生活的最细微的部分，在那些形成波澜的一滴滴水珠之中，而绝不在那些“大风大浪”里。歌德说：“艺术的真正生命在于对个别事物的掌握和描绘上”，这话不无道理，对个别事物的掌握和描绘，不但是典型化的必然途径，不但是艺术创新的必然途径，也是显示色彩和情调的必然途径。

陕北民歌那特殊的色彩和情调，反映了陕北劳动人民的美学观念，反映了他们对生活美的理解和追求。他们的生活是平凡的，甚至是平淡的，但他们又追求一种色彩强烈鲜明的生活情趣，这就形成了外淡内浓、淡中见浓的情调。曾有人将陕北民歌比作米酒。米酒，陕北特产之一，色朴味浓，度数很低，一般喝不醉人，但据说喝醉了就不得了，反应比喝烧酒更强烈。用它来比喻陕北民歌的色调风格，真是太确切不过了。

比如这段信天游：

打碗碗花儿就地地开，
你把你那白脸脸调过来。

毫无华丽之辞，朴朴实实。打碗碗花，是陕北一种野生小花，只有小酒盅那么大，色不艳，姿不妖，将它放进那空旷的野外，就给人一种古朴清新的色调感；在这朴素清新的野外，更有

一位朴素美丽的挖野菜的村姑出现，与环境极为和谐，清淡之中包含有浓郁的美感。加之画外男抒情主人公一句朴素而含意丰富的话："你把你那白脸脸调过来"，情调就更为浓烈了。读着、听着它，象有一曲朴素而又优美的、深情的音乐从画面中徐徐飘出，爽人耳目，动人心弦。

再看一段，大家来品尝：

雪花飘飘，
雪花飘飘，
雪花飘了三尺三寸高。
堆一个雪美人，
倒比奴家好！

十分朴素，十分淡雅，象首儿歌，但其中却有着一种异乎寻常的情调，你看看悠悠飘落的大雪，它飘呀，飘呀，遮住了山，迷住了天。这雪飘得有情，飘得温柔，不但不使人觉得寒冷，倒有些暖融融的了。在这"雪色"朦胧的画面里，一位情窦初开的姑娘正用一双纤秀的手堆着一个雪美人。雪人是那么白，雪落满身的姑娘也是那么白，这个"白人"望着那个"白人"，心里轻轻地叹了一声："唉，它比我还美！"……色彩多么淡雅，而情调又多么优美，这里面包含着感情、思维和理想。这真象一杯米酒，看起来柔和，喝起来顺口，喝完一杯，呷呷嘴，才品出其中那特别的味儿来。

这就是陕北民歌的色调美给人的艺术享受。美的色调，来自于美的生活、美的景物、美的性格、美的感情。单靠自然风光是构不成美的情调的。陕北民歌中有一些作品，本身没什么景物描写，也没造成什么意境，但由于它写出了个别人物独特的思想感情和思维方式，同样给人以浓烈的色调感。如信天游《哪个马尻

子上捎不下我？》：

芦花公鸡四眉子狗，
共产党来了跟上走！

共产党里人马多，
哪个马尻子上捎不下我？

抒情主人公是位山沟里长大的农村妇女，准备离开家乡闹革命去了。在革命斗争这伟大而又严肃的事业面前，竟出现了这么一位思维简单的人物，说着如此轻松的话，好象不是去赴汤蹈火，倒象是去赶集，上午去下午就回来，这无形中就产生了一种特殊的情调感，与那首“为革命下决心离了家乡”相比，艺术的感染力简直有天壤之别。

有一首《打樱桃》，给人的情调感十分强烈：

阳婆[①]上来丈二高，
风尘尘不动天气好。
哎哟哟，
我和妹妹打樱桃！

哥哥走来妹妹跟上跑，
手提着篮篮抿嘴嘴笑。
哎哟哟，
我和哥哥打樱桃！

全歌较长，这里仅是开头两段，但一对恋人那微妙的心理活动、特殊的恋爱方式、热烈明快的感情以及晴朗的天气，形成了

① 阳婆，即太阳。

一种浓烈的、悠扬的情调。这是一对尚未公开的恋人，在众目睽睽之下，他们是不敢过分接近的。大概就在前一天吧，两人就私下约好了打樱桃的事，一定还约好了见面的时间及地点。憨厚的小伙子，大概还不曾同一个姑娘去过野外呢！此时此刻，两人的心情是可以想象的。因为怕人看见，两人拉开了距离，一前一后。小伙子步子大，姑娘追不上，就出现了“哥哥走来妹妹跟上跑”的场面。山是青山，阳光明媚，望着前面连头也不敢回一下，健壮如牛的小伙子，想着这大胆的约会，姑娘“手提着篮篮抿嘴嘴笑”了。她笑的很有味，是激动？是羞涩？是希望？是胆怯？……这山、这水、这事、这人、这性格、这感情、这心理——这一切的一切，统统融合在了一起，形成了一种朴素明快的色彩和情调，富于强烈的美感。这碗酒，甘甜之味尽在其中，令人神往心醉。

风韵，是艺术追求的高目标，而色调，又是构成风韵的基本要素。一切文学艺术作品，包括美术和音乐在内，如若离开了色彩和情调，就等于失去了它的艺术性。民歌虽然与音乐美术同属文艺范畴，但色彩情调的显示方式是截然不同的。它不象图画那样有目可辨，也不象音乐那样有耳可闻，它的色彩情调完全产生于作品所描述的生活之中，与作品的内容溶为一体，很难分解出来，因而，它需要的不是读者听者的眼睛和耳朵，而是精神、情绪的感觉。这种感觉到的色彩和情调，虽然往往难以表述出来，但不可名状的色调却往往比耳闻目睹到的更为浓烈、更为鲜明。

总之，陕北民歌所描绘的是陕北的风光，写的是陕北的人、陕北的事、陕北的民情风俗，揭示的是陕北人的性格特征，抒发的是陕北人的思想感情，这就使得它具有了陕北的色彩、陕北的

情调。这个色彩情调，是社会内涵和思想内涵的一种真实具体的体现，是由生活美、自然美升华的一种艺术美。所以，陕北民歌总是区别于其他地方民歌而别开生面、自成一家，总是以不同寻常的色彩情调使人们耳目一新，得到审美享受，激发起人们对陕北生活的爱和对美的追求。这就是形成陕北民歌艺术风格的又一个方面。

三

通观陕北民歌，给人一个强烈的感觉，便是它与生活的距离很近、很实，好象陕北民歌是一块紧紧贴在生活上的吸水棉，把生活中的“甘露”直接吸收了进来。是陕北民歌对生活的加工提炼不够吗？是它没有经过典型化这一过程吗？是它对生活缺乏应有的概括吗？不是，都不是。我以为，在生活面前，作者经过观察，经过大脑的分析过滤，然后经过构思并采取各种艺术手段创作出作品来。这一过程是主观与客观的有机结合的过程，本身就是对生活的加工提炼的过程，是典型化的过程。陕北民歌的典型性问题，前些章的分析已证明是不容怀疑的。

那么，它与生活的“近”和“实”又是怎么一回事？很简单，是指它对生活的艺术反映而言。“近”和“实”，是作者的一种艺术追求，他们使作品尽量向生活的真实靠拢，尽量给人以生活本来的样子。他们力求对生活作出精确的描写，尽量描写展示出生活的那些最细微的环节，尽量给人以客观生活本身的印象。这无疑是一种写实精神的反映。

现实主义作品，必须对生活具有典型性和概括性，又必须以生活本来的面目出现，必须给人以生活的第一印象。因此，文艺

作品反映的生活愈真切、愈实在，艺术感染力就愈强。陕北民歌的这种对“近”、“实”的追求，正是它现实主义的一种艺术特征，是它高度艺术性的体现。由于这样的追求，就又形成了它风格上的又一大特点——真朴。

真朴，是现实主义作品的一个基本要素，我们为什么说它是陕北民歌的突出特点呢？它的作者们本身就是生活中的一员，他们对生活熟悉的程度，就象我们对自己有几个儿女一样心中有“数”，“了如指掌”，因此，他们根本用不着生编硬造，信手拈来即可；他们没多少文化，更没什么“文学修养”，他们不懂得什么文艺创作的“规矩”和“窍门”，也没什么理论去要求他们应当怎样写、不应当怎样写，或者该写些什么、不该写些什么，也没想写好后要拿出去发表，因而，他们实在没有弄虚作假的必要，生活是怎样的，就怎样写，自己是怎么想的，怎么做的，就怎么写；因为劳动人民本身就具有真诚的美德，因此，他们有情则抒，无情则罢，完全没有故作多情、无病呻吟的必要；因为他们“具有着劳动人民的思想感情”，因此，民歌无不反映着他们淳朴的思想感情——这一切，都是形成陕北民歌真朴特点的条件和基础。在读这些民歌的时候，总使人觉得作者的态度是那么真诚，那么质朴，无论是情节的发展、人物的行为动作、思想感情，还是作品的语言、结构，一切都显得那么不容质疑。即使是一些思想情调不够健康的作品，也由于作者表达态度的真诚、艺术反映上的真切而变得质朴起来。

真，才是艺术美的基础啊！“四人帮”搞的那些“样板”，无论它反映的思想境界多么高，多么健康，也给人一种丑恶之感，因为它不是生活的真实反映，是建立在“假”的基础之上的。

陕北民歌的真朴，首先来自于陕北劳动人民性格的真朴。人常说："文如其人"，这话并非没有道理。何其芳同志曾说："我觉得民歌具有更浓厚的劳动人民的特点"，陕北民歌正象孩子一样，无不带有它父亲的性格特征。

陕北特殊的自然环境形成了陕北人民特殊的生产、生活方式，这些又形成了陕北劳动人民性格上的一些共同特征。他们象黄土一样淳朴、实在，又象一座座光秃秃的山包一样磊落、正直。延安府志里谈到的陕北人民的那个"四美"，就是对陕北劳动人民性格特点的一些概括，虽然这种概括还十分片面。他们善良的近乎怯弱，诚实得近乎呆痴，却又幽默风趣得象个喜剧演员，粗犷得象勇猛的骑士。这质朴、幽默、粗犷的性格反映在民歌里，便自然地形成了一种特有的艺术风格。

随便举一例。如那首《想你实想你》中的一段，抒情主人公是位未出闺房的大姑娘：

想你想你实想你，
浑身上下都想你：

头发梢梢想你呀，
红毛线头绳难挣呀；

脑瓜皮皮想你呀，
榆林梳子难梳呀；

眼睫毛毛想你呀，
白天黑夜难闭呀；

眼睛仁仁想你呀，
泪水颗颗难收呀；

舌头尖尖想你呀，
酸甜苦辣难尝呀；
……

好一件艺术珍品！好一个二八闺女！陕北劳动人民以他们那美的性格和丰富的艺术想象使这首歌进入了一个纯洁美妙的境地，而幽默，又象一滴滴醋精滴进了这真朴之中，作品顿时透出一种精神的光亮，读来情绪猛烈、粗犷，却又优美、细腻。

另如一段信天游：

骑上那骆驼风头头高，
看一回我那妹妹哟哪达[①]好！

你看你看尽你看，
你把你那干妹子看两眼！

短短的四句中，陕北人民那奔放真朴的性格象喷发出的一团团热气，直冲人的面颊。

《张生戏莺莺》本是一首在全国广泛流传的民歌，取材于戏本《西厢记》，描写的是南方的事。但一经陕北人之口，风格就变了，连其中的人物性格也变了。如歌的开头一段：

急忙忙上楼台，
急忙忙上楼台，
上了那楼台遇见个张秀才。

---

① 哪达，方言，即哪里。

遇见个张秀才，
奴家魂不在呀！

全没了江南民歌秀柔娓婉的劲儿，奔放而粗犷，还挺风趣；里面的崔莺莺，也已经不是《西厢记》中那位内涵深远、外表文静的南国女儿了，成了陕北的崔莺莺，被赋予了陕北人性格的崔莺莺，她身上有着陕北人那大胆泼辣、表里如一的野性美。

真与朴，只有用质朴的目光去观察生活，用质朴的心灵去感受生活，才能反映出真实的生活来。也只有反映出真实的生活，才可能给人以真朴之感，两者是互为作用的。比如对自然景物的描写，天下美景多的是，陕北风光也有它独到的美。但陕北民歌里展示出的自然风光却是美而不艳，丽而不妖，一派真实和朴素。“山丹丹开花背洼洼上红”，“小石铃铃开花一格蓬火”，“三岁岁马驹子青草滩上跑”，“清格粼粼细水回水湾湾流”，“一马马平川四十里沙”……给人一种自然的美，朴素的美——陕北景色的美。这些描写，没有用任何华丽的辞藻，没有任何的渲染和夸张，天然而成，天然而就。

真实性什么时候也是衡量现实主义作品的第一把尺子。抛开这把尺子的胡编乱造太容易了，因此对它来说，客观标准已经不存在了，主观的东西第一，只好“婆说婆有理，公说公有理”了。真实，无论如何也是艺术美的生命。陕北民歌真朴的特点无处不有反映。如作品的内容方面，他们以真诚的态度反映着生活，从不有意去“拔高”作品的主题思想。具有高度思想性的《揽工调》，虽然以难以遏制的悲愤之情控诉了剥削阶级的罪恶，但也仅仅是一种感情的悲愤，斗争形式并未被升格。歌的最后也只是“打开后门，传于后人：子子孙孙再不要揽工”了事。那个时候的农民还没有共产党的领导，还处在一团漆黑之中，拿不出什

么根本的办法来，因而只好悲叹几声了事。这就是历史的真实，这样的描写就是美。

那么，这首《揽工调》的思想性是否就因此而减低了呢？没有，一切真实的描写，都具有高度的艺术性和思想性。歌子充分地表达了劳动人民对封建统治的反抗情绪，也正是由于这种反抗情绪的长期酝酿，才形成了推翻封建统治的巨大力量。这正是中国革命能够迅速展开的原因。“我们不要以为这是响着悲伤的绝望的音调”，星星之火在干枯的“原上草”的条件下，才会形成燎原之势啊！

真实的描写，总是质朴的，总给人一种美感。而虚假的描写，往往令人生厌。

比如《走西口》中，妻子叮咛丈夫：“过河过泥沙河，让人家头里走，泥沙河里泥沙多，操心你溺里头。”怕自己的丈夫出危险，便让人家走前边，这风格显然不怎么高。但是，这是这位在山沟里长大、没见过什么世面的女人那狭隘思想感情的真实反映，我们在看到了她狭隘一面的同时，不也感到了她性格的质朴吗？这个性格不也更具有美感吗？这有什么可奇怪的呢？敢于暴露自己的缺点甚至阴暗面，就是一种与虚伪相对立的人格上的美。

谈到这里，使我想起了前些年改编的一些“陕北民歌”，生编硬造处甚多，极不真实，更不质朴。如将“山丹丹开花背洼洼红”改成了“山丹丹开花阳洼洼上红”，真是可笑至极。陕北气候干旱，山丹丹花一般是生长在潮湿的背洼上的，为什么非要让它长在阳洼上去呢？难道为了表达主观上的某些政治意念，竟连自然现象也可以歪曲么？

陕北民歌紧贴着生活，感受着生活的呼吸，给人以生活本身

的印象，是它现实主义精神的一种体现。也“正因写实，转而新鲜”[①]，因此每每给人以陕北生活的特殊感受。它的真朴，反映在它的环境描写上、人物性格上、思想感情上，也反映在它的语言上。它很少有那些浮华艳丽的辞藻，很少有一句老百姓听不懂的、怪僻的话，人们平日怎么说，就怎么来，不怕“土”，不怕“俗”。有些语言，如：“快刀刀割不断你和我”，“打开信纸看，上写肝肠断”，“打开南沟岔，老百姓欢迎它”，“听快乐享幸福待后说明”等在用词或语法上似乎都不大通，但这样写上去，没有人看不懂，听不懂。在表达方式上，它是十分真朴的，似乎怎么顺当、怎么简单、怎么能将思想感情表达出来就怎么来，不追求形式的花哨和手法的新奇，没有任何条条框框，更没有“穿靴子”、“戴帽子”的习惯。曾有人将陕北民歌比作黄土疙瘩，黄土疙瘩者，天然造就也，无粉饰，无雕凿，胸臆袒露；看上去平淡无奇，却能长出好庄稼来……。用它来比喻陕北民歌的真朴的特点，实在是太合适不过了。

真朴，是艺术美的基础。只有那些艺术的“门外汉”才会看重那些浮艳的东西。“尤其杰出的是作品中没有任何辞藻。这是一种真正的风格。”[②]东施效颦其所以成为传世丑闻，并不在于东施的模样多么丑，而在于她的扭捏作态和故作多情。

四

陕北民歌所抒发的，大都是作者们对生活的真情实感，所描

① 鲁迅：《中国小说史略》。

② 罗曼·罗兰：《罗曼·罗兰文抄》。

写的故事、人物，大都是发生在作者们身边的真人真事，大都有生活的对应物。因此，细节描写多而细微，感情抒发深而具体，也是形成陕北民歌真朴特点的原因之一。它的叙事性作品，其情节、故事往往给人的印象不深，而大量的细节描写充斥其中，显得十分突出。那些叙述个人遭遇的作品自然不必多说，就连一些反映的场面较大，参加人物较多的叙事性作品，也往往以细节描写见长。如描叙土地革命时期一次战争的《红军多得很》，当写到白军吃了败仗、狼狈逃窜时，作品抛开了大败逃的场面描写，而将笔锋集中在一个人物身上：

王连长哭得泪淋淋，
拿起毛笔来写信，
写的个信儿河口送，
刘连长你起身。

刘、王连长起了身，
一心要回清涧城，
见了师长说一声：
红军多得很……

作为民歌，描写细微到如此程度，十分可贵。就连它的景物描写都很具体，落到实处。如：“洋烟开花倒打钩”，“燕麦开花铃铃多”，“山腰上瞭见些青蓝雾”等等，毫不笼统、含糊，与那些“花儿开得红又红”，“姑娘好比一枝花”相比，全然是两种风格。陕北民歌很少有什么神神鬼鬼、龙王凤凰这些现实生活中并不存在的东西出现。即便是用来设喻，也总是那些生活中司空见惯的物体。如一首陕北信天游：

上河里的鸭子下河里的鹅，

一对对毛眼眼照哥哥。

公鹅展翅飞过河，
留下个母鹅叫咯咯。

若将其中的“鸭子”、“鹅”改为“龙”、“凤”，也未尝不可，“龙”和“鹅”两种比喻，都抓住了男性精神风貌和气质上的特点，都很形象，但龙毕究还是幻想中的东西，谁也没见过，与现实生活还是有一定距离的。相比之下，鹅就具体多了，任何人看到这个比喻，眼前都会闪现出具体的形象来。

内容和表达方式上的真朴实在总是和率直联系在一起的。这一点是陕北民歌与其他地方民歌风格上的一个明显的区别，不妨用例证来说明，先看一首彝族民歌：

芝麻开花节节青，
唱句山歌表真心：
两只画眉林中过，
白头到老不离分。

再看一首壮族民歌：

连就连，
我俩结交订百年，
哪个九十七岁死，
奈何桥上等三年。

两首歌，都是表达男女爱情决心的，感情可谓真挚，但表达的还是比较曲折，比较委婉。陕北民歌中与之内容相似的作品亦不少，或比兴，或直述，却完全是另一种风格：

你没老婆我没汉，
咱二人好比那一疙朵蒜。

咱二人好比那一疙朵蒜
一搭里生来一搭里烂。

一搭里死来一搭里埋，
一搭里上了那望乡台。

相比之下，陕北民歌决心的表达就显得率直、坦荡多了，感情也更为实在，真有点黄土疙瘩的味儿。这还是“雅”一点的，率直的特点在一些歌里表现得更为突出。如：“只要心里有干妹妹，狼吃了哥哥也不后悔”，“一碗凉水一张纸，谁卖良心谁先死”、“把奴剁成八疙瘩，也要跑到哥哥家”等，使人一下就看到了一颗裸露的心。特别是在一些点意的地方，住住是直呼其词：

东山上点灯西山上明，
你走我在是活不成。

你在东来我在西，
什么人留下个活分离？

你手手捉定我手梢，
真魂咋跟上你走了。

——《东山上点灯》

干石板上扎不下个根，
我在这伙鬼人家活不成个人。

毛市布裤子扫大腿，

垴畔上[1]站个骚情鬼。

骚情不骚情不爱你，
我的那朋友也顶你。

——《我的朋友也顶你》

表现方式多么直接，真有点直言不讳的劲头。即便是那些我觉得应当换个方式来说的话，也被它毫无掩饰地、直突突地说了出来。

陕北民歌真朴、自然、率直的风格特点是十分突出的，它表现在每首歌子，每个艺术环节里，不便一一说明。这里仅举出一首为人们所喜欢的民歌《擦洋粉》来作以概括：

叫一声妻儿是听了我的话，
多会儿做了个粉踏踏？
见天[2]起来擦洋粉，
你擦那洋粉是为的个甚？

叫一声丈夫你听了我的话，
有件事儿来商量：
地方又背[3]窑又冷，
我擦上洋粉脸不皴。

操心你擦呀脸不皴，
我给你称上它十来斤；

① 垴畔，陕北将土窑洞上边的地方称“垴畔”。
② 见天，每天。
③ 背，不见阳光，阴冷。

一下和起半脸盆，
擦起那洋粉泥丝明[1]。

大姑子老汉你扯了个楞[2]，
谁家擦粉就十来斤？
手心里和起一拧拧[3]，
擦一遍不过三二分。

……

女人擦点粉，本是小事一桩，但对这件日常小事的对话，使我们感受到了陕北农村那特有的生活气息。丈夫的敦厚诙谐，婆姨的细腻纯朴，家庭的安乐和睦，夫妻间恩爱情意等，组成了一曲和谐古朴的生活旋律，神韵、风韵尽在其中，仿佛让人看到了那孔不甚大的、暖融融的土窑洞，看到了锅里冒着的热气，看到了那五大三粗，咧着嘴傻笑着的丈夫，和那位头发用水抹得溜溜光的年轻婆姨。作品的环境、人物、语言、行为、气氛等均呈现出一种自然状态的、原始形态的、朴素的美，给人以黄土般的实在的感觉，散发出黄土那淡淡的清香。而在这里层，陕北生活那特殊优美的情调却象一股流淌着的美酒，散发着浓郁的醇香。这种寄至味于淡泊，以朴实见强烈，以率直见自然的表达方式，是一种高度艺术性的表现。它那真浓郁的生活气息，那简朴自然的艺术形式，那率直的表现方式，达到了高度的统一，那一个个

① 泥丝，是泥匠泥墙的工具。明，作动词用，即往光亮抹。
② 楞，呆，傻之意。
③ 一拧拧，方言，即一点点。

鲜明突出的艺术特点，集中形成了陕北民歌的艺术风格。

五

以上谈的这许多，只是陕北民歌风格特点的一些主要方面，而不是全部概括。有些方面，如语言特点、结构特点、角度选择等，还没有专门涉及或涉及不多。而且，这许多特点也不是“各自为营”、孤立存在着的，它们完全纠缠在了一起，相互影响，相互作用，有时很难把某一特点单独拉出来分析，即便一点一点地分析了，也往往是顾此失彼。艺术这东西就是这么复杂。陕北民歌的艺术风格，正是这诸方面特点的复杂关系的综合——它处处显示出陕北劳动人民憨、朴、直、谐的性格特征，这使它具有了一种陕北劳动人民特有的“汗味”；它几乎直接选取了生活的真实人物、真实事件、真实思想感情为题材，这就使它具有了高度的透视性和概括性，作品所展示的每一个“小生活”，都成了社会这个“大生活”中有机的一环；在对这些真实事件的描叙中，率直的语言背后往往闪现出作者们的诚实而又风趣的目光，这就使它具有了一种诙谐机智的基调。在抒情方面，它善于从感情的爆发点上开刀，一笔点破，然后马上转入另一个爆发点，这就使感情产生了一种连续的进攻能力，象一发发炮弹在读者听者的心坎上连续爆炸，收到强烈感人的效果。在叙事方面，它又显得十分客观，表面上象在给人讲述一件与己无关的、风趣的事，但字里行间总是洋溢出讲述人的神采，这就使得故事既生动精炼，又富于感染力。它善于不断地变换叙事和抒情角度，忽东忽西、忽上忽下，显出少有的灵活和机智。在结构方面，它基本继承了中国传统的手法，故事有头有尾，简繁得当，显得十分自然完

整。它的大部分作品都能以地方性、口头性为准绳，因此听起来自然流畅，富于表现力……

人常说，“尺有所短，寸有所长”，陕北民歌在具备这些特点的同时，也暴露出了它的一些先天性的缺点与不足。如：一些作品过分拘泥于真人真事，或多或少地带有一些自然主义的色彩；一些叙事性作品过分强调了对完整事件的客观性记叙，剪裁不够，造成结构的不合理。这些，无疑是由于民歌这种艺术固有的特性和局限性造成的。

然而，“唯其有局限才有风格”[①]，这些特点与这些局限融为一体所产生的风格，便是陕北民歌的艺术风格。

---

① 王蒙：《评张弦的创作》。

附录

陕北民歌与陕北

——陕北民歌简介

1　体裁形式及收集整理

陕北民歌所包括的体裁、种类很多，以小调、信天游为主，还有劳动号子、歌舞曲、榆林小曲、陕北套曲、二人台及儿歌、风俗歌曲和宗教歌曲等。

小调，以叙事为主，一般都有场景，有人物，有情节，而且有大最的细节描写。结构也较完整，基本属叙事体一类。由于它篇幅较大，表现的风格和情绪多样，所容纳的内容比较丰富，因而反映的社会生活面较广阔，在陕北民歌中，占有二分之一还强的比例。每首歌的篇幅没有限制，可长可短，因而差别较大，有三四十行一首的，有七八十行一首的，也有二三百行一首的。如《害娃娃》一百六十行，《探瑜姐》一百九十行，《送情郎》二百一十多行，《四保揽工》二百三十余行，《下柳林》三百二十多行。这样篇幅的叙事体民歌，在汉族民歌中还是不多见的。

与小调相比，信天游则篇幅比较短小。（信天游，在与内蒙接壤的地区叫“顺天游”，在神木府谷一带叫“山曲”。）两句

便为一段，可独成一首，也可按需要与其它首合并为一首。信天游的格式与内蒙的爬山歌十分相似。如：

信天游：

老远听见个马蹄子响，
扫炕铺毡换衣裳。

爬山歌

白菜帮子芋蔓菁根，
亲生的女儿卖给人。

看来，信天游和爬山歌是两种相近的姊妹艺术。

信天游是即兴创作的产物，可以根据不同情景自由吟唱。它语言质朴，节奏显明，韵脚多变，上下句押韵即可，不隔句押韵。现在一些信天游形式的诗、歌采用隔句韵的方式，那不是信天游的传统方式。信天游上句多主比兴或描叙，下句多主点意，一虚一实，抒情色彩极浓。以七字句十字句为基础，偶然也有所变化。

有人说，唱信天游多在野外，所以它是“山野之曲”，而小调则是“里巷之曲”，即：信天游是在农村流传的歌，小调是在城镇流传的歌。我以为这个界线的划分是片面的，它可能符合江南和一些文化较发达地区的情况，但以此来划分陕北民歌就不大合适了。陕北地处山区，经济发展较为落后，一般用品都是靠农民自己制造；从商业看，铺面少而分散，购销方式主要是靠货郎串村走社；文化也很落后，在抗日战争之前，一个县也仅有几所小学校，学生人数极少。那个时候，陕北的县城都不很大，红军长征到达吴旗镇时，吴旗镇仅有十几户人家。镇上的居民大多还是农业人口，或以农为主，兼搞他业。一般县城里也有相当一部分这样的人。这些城镇是与农村融为一体的，除逢集日外，平日也是冷冷清清。

这样的状况，很难形成一种“市民文艺”。流行于城镇的民歌，大多还是从农村传进的。从内容看，小调多以反映农村生活、农民的事为主，一些描写大家闺秀、文人、和市民生活的作品，也不全产生于城镇，大多是外传进来的和根据戏文、传说等改编的。这些歌，在城镇和农村都广泛流传。从语言上看，小调和信天游基本是统一的（文人加工的除外），没有多么明显的区别，甚至相互挪用的句、段都很多。如“双扇扇门来单扇扇开”，“三十里山来二十里川”，“一碗凉水一张纸，谁卖良心谁先死”，在信天游和小调中都多有出现。所以，关于“山野之曲”和“里巷之曲”的划分是不适用于陕北民歌的。它的小调也是“山野之曲”。它与信天游的区别主要在体裁形式方面：信天游两句一段，段与段之间可分可合，也可独为一首，算是一种“散曲”。而小调则基本上算是已经定了型的、“成章”的民歌，每首独立存在，不可含混。现有些小调中出现句段挪用的状况，那只是由于演唱者的记忆差错或有意借调的缘故。

对此问题，我大胆地谈出了自己的看法，供大家讨论。

再谈谈榆林小曲。榆林，是陕北近代最大的县城，是陕北政治、经济、军事、文化、商业的中心。榆林小曲，就是流传于榆林城内的一种民歌形式。它基本可划分为两类：一类，属于小调的一类变种，只是曲谱有所不同；一类，从它所反映的生活、语言风格以及曲调和演唱形式等方面看，与小调大为不同，以反映城市生活、闺怨情思、香楼哀怨的东西为主，市民味足，语言上也沾上了文绉绉的味儿，看来是一些文人们“辛劳”的结果。比如，有一首《日落西山》，描写了黄昏时分一位大家闺秀在闺阁内盼念情人的情景，与小调中的《盼五更》十分近似，但语言的差别就大多了。

先看小调《盼五更》头一段：

一更子打一点，
想起我男人泪涟涟。
他在那门外做买卖，
忘记回家看奴来。

再看榆林小曲《日落西山》头一段：

日落西山，海雾弥漫，
满天的星火把灯点。
许下了一个情人，
他在哪边？

差别是明显的。

从演唱形式上看，榆林小曲与其它体裁也大为不同，一般采用座唱、联唱的形式，有音乐间奏，有领唱，有合唱，段落分明，情绪起伏较大，轻重缓急、曲折反复，比小调复杂多了。如果说陕北民歌中有“里巷之曲”的话，我看榆林小曲正应当算进去。

歌舞曲，主要指秧歌活动中各种演唱形式。如船曲、灯曲、拜年调（一些地方又称大套高跷）等。这类作品大多是即兴之作，有些形式在长期的演唱活动中已形成相对固定的程式，演唱时只须把要唱的内容临时加进去即可，演唱方式以一领众合为主。

从产生的原因及演唱活动的方式看。歌舞曲属于风俗歌曲范畴。

二人台，是流传于神木、府谷一带的一种民歌形式，与晋西北、内蒙流行的二人台大同小异。二人台，顾名思义，是一种以角色为主的演唱形式，它的角色仅限于两人，一男一女，一般是

扮演一夫一妻，似有戏剧味道。但这种演唱一般是包括在秧歌活动之中的，角色均为秧歌中的装扮，不再另行化妆，而且这些角色已形成了固定的程式，有名有姓者极少，因而它又不能称作戏剧。从演唱形式看，二人台是民歌、民间舞蹈和民间小戏三类形式的合成品。

另外，劳动号子、儿歌及风俗歌曲、宗教歌曲在全国各地都流行，这里就不再一一介绍了。

陕北民歌的收集整理情况：从“延安时期”开始，对陕北民歌有组织的发掘整理工作共进行了三次。第一次，从四十年代初开始，以延安的部分文艺工作者为主，断断续续，历时四五年之久。这是历史上对陕北民歌第一次有组织的挖掘整理。后汇编出版了《陕北民歌选》（何其芳、张松如编）。第二次是在六十年代初，以陕西、延安的部分文艺工作者为主，后编印了《中国民间歌曲集成。陕西卷——陕北部分》（油印）。这两次有组织的搜集整理工作卓有成效,基本上收集到了流传较广泛的那部分民歌。但由于投入的人力有限，搜集的面还是比较狭窄，整理出的民歌自然也不够全面。（特别是第一次搜集，当时正处在战争年代，条件十分有限）。

为此，一九八一年至一九八二年间，延安和榆林两地区的文艺工作者对陕北民歌进行了一次全面的普查。这次普查投入的人员很多，几乎是在陕北范围内全面的撒了一“网”。到目前为止，搜集整理出民歌约近八千首，（以曲谱计算）。从三次搜集的情况看，陕北民歌的蕴藏量是十分丰富的。

2　形成与发展

陕北民歌有着悠久的历史和丰富的传统。它是陕北的艺术土特产，只有在陕北这块土地上才会产生出这样的民歌来。至于陕北民歌产生的具体时间和具体原因，因史无记载，已无从考查。有人试图应用“劳动创造艺术”这一理论，在民歌的形式体裁上找出它产生时留下的“胎记”，然而见效不大。我以为，社会生活是民歌产生的根源，如同劳动创造了劳动号子一般。陕北民歌的形成与发展，无不受着陕北的政治、经济、军事、文化以及自然条件等各方面的制约与影响。

在一些生产力落后，经济、文化不发达的地方，民歌往往很丰富，这现象看来很怪，其实很自然。拿陕北来说，它地处黄土高原，山丘连绵、沟壑纵横，南接八百里秦川，北连内蒙古草原；东面，滔滔黄河自西而东、自北而南，形成一道天堑；西面，又是人烟稀少的少数民族地区。从西安到榆林，竟有一千多里的山路，过去的人以马代步，少说也得十天半月，真可谓“山高皇帝远”了。加之陕北人口稀疏，居住十分分散，行政管理难以强化，因而，这里成了封建统治比较薄弱的地区，特别是在封建意识的统治方面，与平原地区相比，陕北可称为是“自由化”地区了，一些边远山区流传的民谣《三大怪》里，就有“沙子打墙墙不倒，婆姨[①]嫁汉[②]汉[③]不恼，嫖客跳墙狗不咬”的话。于此，是否可见陕北思想意识之一斑呢？是否可将此理解为“开

---

① 婆姨：方言，泛指结过婚的女人，狭指丈夫的妻子，这里应以狭意理解。
② 嫁汉：方言，指女人与其他男人搞不正当关系。
③ 汉：方言，指妻子（婆姨）的丈夫。

化”呢？我说不准。从经济发展看，陕北是个落后的地区，自然条件差，十年九旱，霜灾、雹灾时有发生，农作物产量很低。没有任何工业，手工业也十分落后。这样的落后地区，经济价值不高，这也是统治阶级无心多去顾盼它的原因之一。（请参看本书第二章）

经济的落后又造成文化的落后。据考察，过去，陕北的一些大村镇都难得一两个“识文断字”的人，可以说是文盲遍地。七十年代以前，因没人会写字，用碗底蘸墨在红纸条上扣圈以代对联的习惯，在农村还多有流行，惯称“扣对联”。即便有人能写出来，也没人认识它，又有何益？在解放前的陕北农民的眼里，黑圈和黑字是没什么区别的。农民们所能见到的文艺形式就更少了，除一些民间小戏外，陕北没有较大的地方剧种，偶尔看一回戏，农民们也不叫看戏，而叫“看红火”[①]，凑凑热闹罢了。

由于文化的落后，陕北劳动人民只有靠自己的歌喉去抒怀，去表情，去诵物诵事了。从另一个角度看，陕北民歌的形式又最简单，最易为不脱离生产劳动的人们所掌握，也易于流传。因而，民歌便无形中成了陕北民间最主要的文艺娱乐形式。千条小河入黄河，黄河岂有不大的道理？这就是陕北民歌其所以规模宏大、体裁形式多样，而且流传广泛的主要原因。

由于民歌被广泛地运用于人民群众的生活之中，久而久之，便逐渐形成了不同的、相对稳定的体裁和形式：他们把自己的遭遇和发生在他们身边的特殊的事、特殊的人物编成歌子来唱，这便形成了小调；偶尔看到一景、一事、一物，引起了自己感情的波动，便有一句唱一句，有两句唱两句，抒发表达到心满意足为

① 红火，方言，即热闹。

止，这便形成了散曲式的信天游；陕北高原耕地以山地为主，与南方不同，水灾威胁不大，而旱灾的危害就十分突出。在这十年九旱的情况下，农民靠天吃饭，天不下雨，便束手无策。加之封建迷信观念的影响，求神龙降雨免灾的活动就十分频繁，而祈雨调就应运而生了。农民成年劳作在田间，很少有空闲出来会会亲友，而“寻门户”[①]便成了亲友们团聚的最好场合，谁家“过事情”[②]，便大设酒宴，多日不见的亲友们会在一起，猜拳行令，酒曲也就由此而产生了。因劳动产生了劳动号子，因医疗条件差，迷信活动猖獗而产生了专供巫人跳神捉鬼用的神官调……这就是陕北特殊的社会生活、特殊的自然条件对陕北民歌体裁形式的形成所起的决定性作用。

政治、经济、文化、地理及自然条件等方面，不但对民歌体裁形式的产生发生巨大影响，也对民歌的艺术风格发生着影响。如共产党领导的革命斗争开展之前，所产生的民歌大都是哀哀之声，而革命斗争开展后产生的民歌，其气势就高昂、雄壮多了，调子明快多了。自然环境的影响也是这样。陕北山大沟深，山包连绵起伏，加之水土流失严重，一般的山都裸露着黄土岩石，稍有一点风，便要起土，特别是春夏两季，大风刮来，黄天黄地，遮天蔽日，而它的民歌也就有着一股土溜溜的味儿；陕北的山包与山包之间相距较远，过去劳动生产多以个体为主，人们平日隔沟交谈都是放开嗓门，一字一拖腔，须好半天才能传入另一人的耳朵里，这就使得陕北民歌的曲调有了一种高昂、悠扬、一字

---

① 寻门户，陕北将去某家串门会亲友叫“寻门户”，也叫“过事情”见下条注释。

② 过事情，陕北将过“红”、“白”事，给小孩过满月，给老人祝寿等统称“过事情”。

两字一拖腔的特点。假如把轻柔的江南民歌拿来在陕北大山里唱，那细腻之声有谁能听得清呢？反之，到江南一带的稻田里去唱陕北民歌，那“拦羊嗓子回牛声”也会吓人一跳的。

陕北所处的地理位置对陕北民歌的风格也有着一定的影响，这一点在曲调方面反映较明显。如三边、神府一带的民歌就带有爬山歌的味道，延安以南，特别是黄陵、宜君一带的民歌又带有关中民歌的味道。语言也极为接近，如黄河沿岸，特别吴堡、佳县一带的民歌，山西腔就很浓，甚至一些歌原本就是山西民歌，只是传进来后被加工改造了。

陕北民歌每一体裁、形式的发展变化，都随着时代的发展而发展，随着生活的变化而变化。几千年来，随着岁月的推移和时代的变迁，人民往往根据不同的需要而改填着新词、修改调整着曲调，以适应新的生活内容，民歌就这样世世代代不停地更新变化着。仅从人所共知的《东方红》这首歌中，我们就可以寻找到这种变化的踪迹。

《东方红》原名叫《移民歌》。一九四三年，民间歌手李有源创作了《移民歌》的第一段：“太阳升，东方红，中国出了个毛泽东，他为人民谋生存……”。不久，佳县移民队在向延安进发的路上，担任副队长的李增正（李有源的侄子）唱起了这首歌，随后，大家你一句我一句地凑了一路，创作了这首《移民歌》：

山川秀，天地平，
毛主席领导陕甘宁。
迎接移民开梢林呼儿咳哟，
边区遍地是黄金。

……

后又改为现在的《东方红》。而《移民歌》又是在《骑白马》这首歌的曲调上填的新词。《骑白马》产生于抗日战争初期，集中反映了陕北人民一心抗战的决心。

荞麦花，红登登，
咱二人为朋友为个甚？
三哥哥当了八路军，
一心去打日本。
……
骑白马，挎洋枪，
三哥哥吃了八路军的粮，
有心回家看姑娘，
打日本顾不上。

而这首《骑白马》又是在传统民歌《谁也不能卖良心》的基础上改填的新词。原歌是这样的：

煤油灯，明又明，
红豆角角双抽筋。
红豆角角双抽筋呼咳哟
谁也不能卖良心。

从一首纯粹的情歌，到歌颂党的领袖的《东方红》，短短的十多年间就几经变化，由此可见民歌与生活的关系之紧密以及民歌繁衍之迅速了。

内容的不断丰富，又反过来促进了音乐曲谱的变化和发展。如《揽工调》采用的是《哭五更》的曲调，后者是写一个不务正业的男人的妻子在夜间哭怨丈夫的事，音乐凄苦委婉。而换为《揽工调》词后，音乐马上增强了力度，有力地抒发了揽工汉

悲愤之情。曲谱旋律虽没变，但音符的增减和变化还是很大的。另如有名的《高楼万丈平地起》，以豪迈的气势表达了人民对边区生活，对党的热爱之情。但谁能想到，它竟是应用《光棍哭妻》的曲谱呢？

陕北民歌的构成，大体可分为外地传入的、文人们创作修改的和陕北土生土长的三种类型。

陕北交通极为不便，人口流动量小。外地民歌的传入，主要靠两种人：一是商人，二是士兵。由于手工业落后（那个时候的陕北根本没有工业），人民生活的某些用品要靠外地输入，如棉花、棉布、钢针、茶叶、纺织品等。这样一来，奔走于陕北与山西、关中和其他地方的商人就为数不少。这些商人除将货物自己开铺面出售外，多半还是转给货郎出售。这些商人带来了外地的商品，也带来了外地的民歌，并通过货郎、脚夫之口传入民间。靠士兵传入是怎么回事呢？陕北自古以来就是边关要塞，历来有重兵把守。这些士兵来自各地，自然也带来了各地的歌，每当他们思念故乡、思念亲人时，民歌这个“乡音”便成了他们最忠实的旅伴和朋友。如此，外地的歌子也就逐渐传入了民间。陕北并无茶树，而采茶类的民歌却在陕北民歌中出现，就是这个原因。有人试图从陕北地理和自然的沧桑变化的角度来解释此现象，看来是徒劳无疑了。另外，据传明末清初，居住在江浙、特别是金陵一带的大官宦、大富豪被清政府合家带口流放于陕北北部，并在那里扎了根。这大概也是大量外地民歌流入陕北的一个渠道吧？如《下荆州》、《苏州请客》等。这些民歌虽然为数不少，但在陕北民歌这庞大的“阵营”面前，总还是微小的，加之这些歌反映的是另一个“世界”的生活，所以并未对陕北民歌的艺术

风格产生多大的影响，反倒基本上被“同化”了，变成了“陕北腔”。如《扬州观灯》：

男：你和谁家吵？
　　你和谁家闹？
　　你的那容颜大变了。
　　你给丈夫说实话，
　　丈夫给你把气发。
女：没和谁家吵，
　　没和谁家闹，
　　自己做下个不是了。
　　放着安然不安然，
　　扬州城里把灯观。

有意思！在扬州那繁华热闹的灯市上，竟出现了这么一对地道的陕北人，说着地道的陕北话，岂不有趣！

在陕北传统民歌中，出自民间艺人之口的作品实为不少，但纯粹是文人的作品还不多。现在有一些雅不雅、俗不俗，洋不洋、土不土的雅俗共存、洋土结合的作品，就是劳动人民对文人的作品改造的结果。由于所处政治经济地位、状况不同，生活不同，对美的理解也就不同。农民们认为好的民歌，文人们往往不大满意，总要拿起笔来改几下，谓之“润色”；而文人们写的东西，又很难合农民们的“胃口”，农民不管你的文凭多高，说改就改了。在陕北民歌中，人们往往一眼便可看出文人们的“刀斧”之迹。这些东西，诸如“为革命下决心离了家庭，有贤妻丢在家心上难忍”、“双手摸在姐儿眉毛边，峰山鸳鸯宇中宽”之类，语言生涩，意境浅淡、故作多情者多，真情实感者少，很难流传下去，因而至今已所剩无几了。你表现的是不是劳动人民的生活、

用的是不是劳动人民的语言，农民自会感觉出来。是不是自己的孩子，当妈妈的总是搞不错的。

3 流传方式

各地民歌的流传方式不尽相同。如湖北平原水乡一带，每逢荒年，一些姑娘便沿走城乡街头，敲着碟子唱小曲，以卖艺糊口；南方一些少数民族往往在一些节日里聚于村头野外，举行各种形式的演唱活动。陕北民歌的流传方式又有所不同，除日常生活中群众自然流传外，还有两种方式：一是民间歌手和艺人们的流传；一是一些风俗活动中集体或个人形式的流传。

因陕北民歌在陕北影响颇大，所以一般陕北人或多或少都能唱它几首。平日劳动时、行路间，随时可以听到歌声。农闲时，劳作罢、饭后茶余，人们常常聚在一起轮番演唱。几乎每个大些的村子都有一两名象样的业余歌手。他（她）们不但嗓音出众，而且记忆力好，能一口气演唱成百首歌。笔者小时候认识的一位女人（她一直没有名子，人们均称她为小脚老婆），就是位好歌手，听说她在年轻时就已远近有名声了。即便老了，到了五六十岁年纪，她每到一处，仍有人请。有时请的人多，争执不下。她到了谁家，便被当作座上宾招待，主人递茶备饭，酒肉侍候。由此可见群众对民歌喜爱的程度和民间歌手在民间的影响之大。这些义务歌手们对陕北民歌的流传发展起了很大的作用。

风俗活动中的演唱随时都可能遇到。如“过事情”、迎送嫁娶、祭奠、祈雨、秧歌等活动中，许多都离不了仪式歌。如《迎亲歌》中，就包括“落轿歌”，“走红毡”、“拜天地”、“撒帐”、“上头歌”、“送儿女歌”等多种。一般以恭贺、祝愿的

话为主，其中免不了带点迷信色彩。《葬歌》也包括多种歌，有“起殃歌”、“安土歌”、“招魂歌”等。这些歌，是风俗活动的不可少的仪式歌，多由“司仪”演唱。因此，也可称之为“职业歌”。

与仪式歌不同，酒曲是一种不完全与风俗活动仪式相同的歌子。虽然它也用于酒场活动，有“祝酒歌”、“罚酒歌”、“对酒歌”多种，但不是专为仪式而存在的，歌词内容也可自由编改创作。“过事情”、“寻门户”，是陕北农民重要的社交场合。谁家有了红白喜事，总要根据个人的经济条件设备酒宴，招待乡邻亲朋。特别是红事，越热闹越好。来客们汇在一起，猜拳行令，相识的叙旧，不相识的便开始认识交往。陕北人对那些精明能干、能说会道的人是很喜欢、很敬重的。“我爱你的伶俐爱你的怪，又爱你说话有口才”，因此，酒场上就成了人们显示才华的场合，看谁知识丰富，思路敏捷，“说的好，对的巧”。这样，既能为自己赢得好名声，又能讨得主人和听者的高兴。这也是形成酒曲语言风趣诙谐的重要原因。例如这首酒曲：

叫我唱来我不会唱，
众位亲朋多多原谅。
拦羊嗓子回牛声，
一声惊起个母猪掀墙根。
掀倒墙，压死羊，
一家叫我打新墙，
一家叫我赔绵羊，
哎——
今天就丢下这么两句狂。

只为说自已嗓门大，便说了这么一大段，可见其口才之好！这类酒曲比较淳朴但又有些俏皮，所以往往显得很聪明，很有意

思。例如这一首：

一来我人年轻，
二来我初出门，
三来我不认得一个人，
好象那孤雁落在凤凰群，
展不开翅膀调不转身。
叫亲朋，多担承，
担承我年轻人初出一回门。

看，说得多美，既恭维了别人，又表现了自己，还给人一副憨厚诚实的感觉，真可谓“能说会道”了。

集体演唱多在春节的秧歌活动中进行，这也是民间的风俗活动之一。秧歌，应为“阳歌”，庆祝冬去春来、阳气回升之歌，“秧歌”实为延安时期南方人之误称。陕北不种稻子，“秧歌”何来？陕北人过去称闹秧歌为“闹红火”。长期艰苦的劳作和单调的生活，养成了陕北人喜好红火的习惯，“烂裆裤子漏水锅，没钱还爱些穷红火”。按风俗，每年正月是秧歌活动最活跃的季节，较大的村子一般都自发地组织起秧歌队，走乡串户，登门拜年。陕北人是很好客的，谁家客人多，表明谁家人缘好、威望高。另外据迷信说法，秧歌闹到谁家，便算为谁家驱了邪，可保四季平安，无灾无病。因而，群众是很欢迎秧歌队上门的。

在秧歌队里，头面人物要算走在最前面的伞头了，他不光得具备一定的组织指挥能力，而且首先必须是个好歌手，要头脑灵活、思路敏捷，见什么就能唱出什么来。“拜年调”，就是这些伞头的杰作，一般都是些吉祥话和恭维话。如：

进了大门兴冲冲，
粉白墙上挂红灯。

我看那灯笼透亮红，
生下个儿子做将军。

进了大门仔细观，
墙上又贴些戏牡丹。
众位亲朋都来看，
这家的大嫂好手段。

对伞头最严峻的考验，莫过于“过彩门”了。当外村秧歌队要来拜年时，本村秧歌队便事先迎在村口，两“军”对垒，伞头对歌，对过了便进村，对不过请向后转，这就叫“过彩门”（春节时一般村口上都搭起彩门，以示喜庆）。两个伞头互问互答，一领众合。所问的问题涉及的范围很广，天文、地理、历史、眼前，无所不及，事先当然无法准备，全靠即兴创作，这就不但要看伞头的知识丰富与否，还要看他的语言组织及表达能力了。当然，“过彩门”只不过是一种秧歌活动形式罢了，对歌或输或赢，好客的主人们总是不会将客人拒之门外的，总会迎回村来，热情款待，并准备“回访”。这也算是一种集体性质的社交活动吧。

除伞头外，跑旱船的艄公、坐船女，转灯的领头等，也负有演唱的任务。

秧歌分两种活动方式：过街演出和场地演出。这不是说秧歌队可以任选其一，而是两种活动必须都有，而且以场地活动为主。这样，民歌演唱就成了场地活动的主要内容。不光有独唱，一般还有对唱、联唱等，还带有简单的表演，二人台、座唱、联唱的形式也就这样产生了。

集体演唱的形式参加的人多，观众多，因此影响较大。它是陕北民歌流传的一个重要方式。

后　记

三岁时，我离开河北老家随父母来到陕北，至今已在这里生活了整整三十个年头了。我在陕北民歌那优美的旋律声中长大，陕北民歌也给我的一生留下了最初的记忆。成年后，几年的农村插队生活使我更领略到了陕北民歌的甘甜之味，以致多年来每每引起我对生活，对艺术的多方面的思索。我因爱陕北而爱上了陕北民歌，因爱陕北民歌而更爱陕北。凡对陕北民歌有所接触的人，也常常情不自禁地哼上几段陕北小曲，心中美滋滋的。

究竟美在何处？夫美又以何而成？——这就是本书意欲探索的目标。

现在看来，这种探索还十分粗浅，甚至可能一些地方完全搞错了，但它实在是我的探索、我的收获。今奉现出来，希望得到专家们的教诲和广大读者的指正。

自一九七九年开始写作的准备工作起，至今已五年多时间了。衷心感谢陕北无数的采风工作者，由于他们的辛劳，才使得我的研究不至于成为“无米之炊”。初稿完成后，延安地区文化部门袁福堂、冯锦章、李百启同志给予了热情的鼓励，并将书稿内部印发全国各地，使之有了一个广泛听取意见的机会，在此谨致以谢意。

说起“感谢”，我深感自己为此书欠“债”太多了，特别是初稿印发后，得到了延泽民、马振、吴超、刘均平等老一辈文艺

家深切的关怀和扶持，他们不但给予了恳切指导，并牺牲了大量休息时间对全书逐句作了修改。更令人难忘的是，这个修改，延泽民同志是在医院的病床上进行的，吴超同志是在新春佳节的锣鼓声中进行的——如果说本书还有点可取之处的话，那是与他们的辛劳分不开的。

以上为“公债”，还有“家债”：写作期间，我那仅有小学文化程度的父亲为了启发我多方思考问题，时常用那半通不通的语言同我“辩论”；我那唯一的小弟弟为使我埋头写作，默默地承担了全部的家庭内务。但未等初稿完成，他们已相继离开了人世……

感谢中国民间文艺出版社给了我这个“还债”的机会——

我将此拙作向陕北的父老乡亲们献上，是他们养育了我成长；

我将此拙作向那些老一辈文艺家献上，是他们的心血给了我营养和力量；

我将此拙作向九泉之下的父亲和弟弟献上，他们总向我投以期望的目光。

王 克 文

一九八五年三月十七日于延安

封面题字：王春林

书　号：　10229·0320

定　价：　1.30　元

读书中文网
www.rbook.net

观者校对

2010 年 11 月 17 日星期三

20:03:18

观者邮箱：ljctt@263.net

观者博客：http://blog.sina.com.cn/seeseasee

观者 QQ：113946397